

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 17

1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de științe sociale și politice. *Redactor responsabil adjunc:* PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, PROF. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de științe sociale și politice, THEODOR ENESCU, FLOREA BOBU FLORESCU, membru corespondent al Academiei de științe sociale și politice, ION FAUNZETTI membru al Academiei de științe sociale și politice, ACAD. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, PROF. VIRGIL VĂȚĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de științe sociale și politice, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* RĂZVAN THEODORESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEL*, seria *ARTĂ PLASTICĂ* paraît 2 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 8.— ; £ 3.6.0; FF 40.— ; DM 48.—.

Toute commande à l'étranger sera adressée à CENTRALA CĂRȚII, OFICIUL DE COMERȚ EXTERIOR, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 17

Nr. 1

SUMAR

	Pag.
Omagiu lui George Oprescu	5
Pagini de antologie.....	11
Bibliografia scrierilor lui George Oprescu.....	33

STUDII

EMIL LĂZĂRESCU,	Tradiția și actualitatea în artă	43
MIHAI GRAMATOPOL,	Cîteva puncte de plecare pentru studiul artei romane în Dacia	49
PAVEL CHIHAI,	Contribuții la problema originii și structurii orașelor de reședință din Țara Românească	57
CONSTANTIN JOJA,	Specificul arhitecturii urbane românești	73
IOANA VLASIU,	Etapele picturii lui Vasile Popescu	81

MATERIALE

CORNELIA PILLAT,	O pictură tîrzie brîncovenească la biserica din Stoe-nești-Drugănești	93
NICOLAE SABĂU,	Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea	113
ALEXANDRU BAUER,	Elemente de stil baroc aplicate la Palatul episcopal din Oradea	123
TEREZA MÓZES,	Ornamentica sumanelor din Țara Crișurilor	127

NOTE ȘI DOCUMENTE

BEATRICE BEDNARIK,	O colecție de artă plastică în București în a doua jumă-tate a secolului al XIX-lea	137
GEORGE P. NEDELCU,	Din viața lui Karl Storck	144

RECENZII

Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (<i>Speranța Erca</i>)	155
Table centennale de la « Gazette des Beaux-Arts ». Nomenclature méthodique des articles publiés depuis l'origine (1859) jusqu'en 1959 (<i>Speranța Erca</i>)	156
C. R. CONSTANTINESCU, Petre Iorgulescu-Yor (<i>Ioana VlasIU</i>)	157
Repertoriu de expoziții (întocmit de Gheorghe Cosma)	159

Am adunat, în paginile se urmează, alături de câteva mărturii ale contemporanilor profesorului George Oprescu — semne ale prieteniei, admirației și prețuirii — , o serie de fragmente din vasta sa operă, care ni s-au părut a evoca mai viu preocupările sale multiple, concepția sa despre artă și despre rosturile istoriei artei, capacitatea sa remarcabilă de a contura în puține cuvinte portretul esențial al unei personalități, de a intui și caracteriza pregnant însușirile unui artist, de a surprinde trăsăturile definitorii ale unei opere de artă.

O bibliografie a studiilor consacrate de profesorul și academicianul George Oprescu artei și problemelor culturii în genere încheie această sumară evocare antologică cu o enumerare — la fel de elocventă — a titlurilor prin care, contribuind la afirmarea și dezvoltarea culturii românești, George Oprescu și-a câștigat dreptul imprescriptibil la recunoștința noastră și a posterității.

...Nous ne devons pas séparer les unes des autres les formes supérieures de la création. La Roumanie nous le démontre, par les décorations murales de ses vieilles églises, par son école de peinture moderne. Quels qu'aient pu être les modèles et les maîtres, Byzance, Venise, Paris, le cadeau de la fée était d'abord nécessaire, et c'est sur le socle puissant d'une grande civilisation rustique que tout fut possible. La source qui jaillit de bonne terre répand partout son eau pleine de soleil, et la vertu des plantes de la montagne nourrit d'essences subtiles la poésie des grands maîtres.

C'est en écoutant le professeur Oprescu, c'est en lisant ses beaux livres, que ces choses me sont devenues chères et familières. Que de fois, dans nos voyages à travers la vieille Europe, ne nous sommes-nous pas entretenus de nos patries ! Il m'a guidé dans la sienne, c'est en elle et par elle que s'est faite notre amitié, que je suis devenu le compatriote spirituel de quelques-uns des hommes les plus complets qu'il m'ait été donné de connaître et d'aimer. Quand, au-dessus des labours d'automne, sous un ciel dont la lumière est amicale comme celle d'un regard, je vois se dessiner le profil des collines olténiennes, quand je reconnais et salue la tour des Golești, je sens bien que je ne vais pas voir des parents lointains, mais que je rentre au pays. Curtea de Argeș, la vieille capitale valaque, avec ses tombes et ses églises, dans sa petite Attique rocailleuse, est présente à mon cœur comme un de ces bourgs d'Ile-de-France qui, avec l'illustration de leur passé, ont conservé leur fierté rustique, et le paysan debout sur la glèbe ou marchant sur la route, c'est peut-être un Dace de la Colonne Trajane, mais c'est aussi « un de chez nous ». Les objets dont il se sert, que ses pères ont fabriqués et dont il sait encore parer sa vie, ont perdu pour moi tout exotisme : leur vertu poétique appartient à ces régions sacrées où tout homme conserve le souvenir des siens. Nul mieux que Georges Oprescu, historien de l'art européen, historien de l'art roumain sous toutes ses formes, ne pouvait nous apprendre ce qu'ils sont comme témoignage historique et comme force morale.

din: *Préface* de Henri Focillon. În: G. Oprescu, *L'Art du paysan roumain*, Bucarest, 1937, p. 9 (Académie Roumaine, *Connaissance* de l'âme et de la pensée roumaines, VIII).

Ceea ce izbește mai întâi și constituie aspectul cel mai general al activității academicianului Oprescu este faptul că ea pune în lumină vocațiunea unui învățat, dar și pe aceea a unui om de acțiune, a unei personalități practice și făptuitoare. În vremea în care s-a simțit nevoia creării unui învățământ superior de istoria artei, când trebuia întregită cunoașterea artei naționale și trebuiau create instituții muzeale mai înalte, când apăruse necesi-

tatea formării unor cadre noi de cercetare și a unui institut pentru activitatea acestora, dotat cu o bibliotecă și cu o publicație de specialitate, era mare trebuință de un om harnic și sprinten, capabil de inițiative, tenace în ducerea lor la bun sfârșit. Acest om a fost acad. prof. G. Oprescu, organizatorul modern al specialității sale în țara noastră.

Un om de acțiune este un optimist, fiindcă nimeni nu purcede la faptă dacă nu crede în succesul ei, în posibilitatea progresului prin acțiunea omului. Un om de acțiune este un realist, fiindcă fapta sa trebuie să țină seama de materia palpabilă a lumii. El trebuie să fie un om al poporului său, al mulțimilor celor mai numeroase, căci acestora, progresului general i se adresează mesajul acțiunii. Toate aceste trăsături se găsesc în alcătuirea morală a colegului nostru, după cum o arată întregimea lucrării sale de viață, dar și un document special mai puțin cunoscut sau uitat astăzi și care, pentru acest motiv, merită să fie readus la lumină.

Era în anul 1933. Societatea Națiunilor organizase un colocviu asupra *Viitorului culturii* (*L'avenir de la culture*, Paris 1933) problemă neliniștitoare, față de multiplele contradicții ale orînduirii burgheze. Un filozof prevestise decadența culturii occidentale. Apariția și înaintarea barbariei fasciste părea să confirme această prevestire. Colocviului, convocat de Societatea Națiunilor, i se propusese diferite probleme, ca, de pildă, aceea a crizei vizibile în atâtea ramuri ale creației, apoi despre rolul maselor și al elitelor în cultură, despre raportul dintre cultura individuală și națională etc. Printre oratorii participanți la acest colocviu a fost și profesorul Oprescu. Există o criză a culturii? Desigur, confirmă compatriotul nostru, adăugînd îndată: «Putem vorbi de o criză a culturii (un *désarroi* de la culture) numai fiindcă cultura atîrnînd de situația politică și economică, ea arată, prin însăși natura ei, o sensibilitate deosebită față de mișcările ce se produc în această situație. Dacă situația economică s-ar schimba, cultura s-ar găsi și ea într-o situație mai bună». Vorbitorul este de altfel un optimist. Opere importante ale spiritului continuă să se producă; numai că ele sînt acoperite, în răsunetul lor, de aspra preocupare pe care o aduce cu sine situația economică a lumii. Nu trebuie deci să tratăm simptomul, ci boala. Modificarea situației economice, i se părea vorbitorului sarcina cea mai urgentă. Există oare o amenințare pentru viitorul culturii, provenind din faptul că noua cultură se adresează, trebuie să se adreseze maselor celor mai profunde ale popoarelor? Răspunsul lui Oprescu este categoric: «Cultura are neîncetat nevoie să fie susținută, întărită, hrănită, iar puterile, sprijinul și seva îi vin din masa populară. Nu trebuie deci să pierdem din vedere un considerent care mi se pare primordial: trebuie să ne adresăm numărului, adică maselor, trebuie să le pătrundem, să le fertilizăm, căci numai în felul acesta obținem forțe vii în slujba culturii». Oare naționalitățile se opun unei largi culturi umane? Oprescu răspunde: «Nu mi-e dat mie să neg valoarea ideii naționale. Am slujit-o toată viața, cu credință și sinceritate». Vorbitorul este de părere că în atmosfera culturii naționale se dezvoltă aceea a individului. Ne place să reamintim aceste reflecții ale academicianului Oprescu, fiindcă nu le-a dezis niciodată, menținîndu-le mereu, în trecut ca și astăzi, la temelia activității sale. Satornicia este una din virtuțile omului, cea mai de seamă dintre ele, fiindcă ea asigură continuitatea și succesul acțiunii, și o apreciem cu deosebire, atunci cînd dezvoltarea evenimentelor ne asigură că a fost pusă în serviciul cauzei bune.

din: Tudor Vianu, *Cuvîntare rostită cu ocazia sărbătoririi academicianului George Oprescu cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani*. În: *Analele Academiei Republicii Populare Române*, vol. XI, 1961, p. 511–517.

Au lendemain de la guerre de 1914–1918, Oprescu, qui était professeur de français au lycée de Cluj, avait amené à Paris un groupe d'étudiants désireux de connaître notre pays, où lui-même avait terminé ses études. Le directeur des musées nationaux me chargea de leur présenter nos collections. Une amitié naquit, que renforcèrent les nombreux séjours d'Oprescu à Paris et les miens en Roumanie.

Oprescu fut remarqué par le professeur Iorga, par Titulescu, et fut nommé à la commission internationale de coopération intellectuelle de la Ligue des nations, qui résidait à Genève. Oprescu venait souvent à Paris assister aux séances de cette commission au Palais-Royal. Combien de soirées avons-nous passées ensemble avec notre ami Focillon ! Combien de visites dans les expositions, de recherches chez les marchands de gravures et de dessins ! L'été, Oprescu venait me voir en ma résidence savoyarde, voisine de Genève.

Oprescu avait formé de nombreux élèves qui l'entouraient de leur respect et de leur affection. Il présidait l'Institut d'histoire de l'art roumain, était membre de l'Académie roumaine. Il avait beaucoup de sagesse ; avec quelle philosophie il nous parlait, devant les fleurs du jardin botanique de Bucarest, des mésaventures que, comme tant d'autres, il avait subies !

Oprescu était le type de l'honnête homme, humaniste, libéral, savant. Ses amis français, dont je suis sans doute l'un des derniers, savaient la sympathie qu'il a toujours portée aux choses de notre pays : le dernier numéro de *Studii și cercetări...* contient un article de sa plume sur l'exposition Picasso à Bucarest. Ils n'ignoraient pas sa passion pour sa patrie, ses monuments, son passé, son avenir.

din: Louis Hauteœur, *Un grand historien d'art — Georges Oprescu*.
În: *Le Monde*, 21 août, 1969, p. 9.

Recent încetat din viață la vârsta de aproape 88 de ani, acad. George Oprescu a condus pînă în ultimele zile Institutul de istoria artei, al cărui director era de douăzeci de ani. Era un om de voință, de o energie excepțională, un adevărat conducător. Cine-l vedea întîiași dată, își făcea ideea unui om dur, casant, intratabil. În realitate, era întru-chiparea personajului lui Gêronte, din *Le bourru bienfaisant* de Carlo Goldoni. Sub aparențele tăioase ascundea o inimă caldă, de protector al colaboratorilor săi mici și mari, pe care-i repezea verbal.

Pe acad. George Oprescu mi-l închipui apt de mari emoții, la fiecare nouă descoperire de gravură, tablou sau altă piesă de artă. Piatra de încercare a emotivității este, dacă nu mă înșel, capacitatea de a se contrazice, la omul prin definiție logic și constant în reacțiunile lui, cum a fost acad. George Oprescu. Un exemplu ! De la profesorul Lorentz, spune într-un loc memorialistul, a învățat un lucru : să se ferească de superlative, sub cuvînt că forța adjectivului se păstrează mai bine la gradul pozitiv. Ei bine ! De la primele pagini am avut plăcerea să constat că memorialistul își exprimă admirația, ca noi toți, prin gradul superlativ al adjectivelor. Principiul este una, dar practica e alta ! Este în firea omului inconsecvența, pe cînd numai automatele funcționează rigid logic. Acad. George Oprescu scria așadar, cum am mai citat, că Viorica Ursuleac avea « cea mai frumos timbrată voce », că Agatha Bîrsescu a fost angajată la « cel mai renumit teatru de limbă germană, Burgtheater din Viena », că Edouard de Max a fost, după moartea lui Mounet Sully, « cel mai mare tragedian de limbă franceză », că acesta, asistînd la reprezentațiile teatrale în care juca mezinul, îi aducea « cel mai sincer și mai strălucit omagiu » etc. Superlativul este indiciul capacității emotive, iar acad. George Oprescu era, în ciuda aparențelor, un om simțitor. Dintre sentimentele sale constant exprimate în aceste pagini memorialistice, relev pe cel mai rar din zilele noastre : respectul. Generațiile mai tinere cunosc din ce în ce mai puțin acest sentiment. La acad. George Oprescu l-am surprins în repetate rînduri, față de unii foști profesori de liceu, ca G. Ionescu-Gion, istoricul Bucureștilor, ca uitatul Ion Filibiliu, un alt excepțional dascăl, ca folcloristul G. Dem. Teodorescu, Sava Athanasu, Ghibaldan și Șonțu. O întreagă serie de dascăli respectați și iubiți !

Acad. George Oprescu a fost, poate, omul cel mai franc din cîți mi-a fost dat să cunosc. Nu-și ascundea niciodată neplăcerea, cînd aceasta rezulta dintr-o lipsă de la datorie.

O spunea în față cu vocea martelată, ca o sentință publică. Acad. George Oprescu era plăsmuit din plămada rară a oamenilor drepti, din care ar trebui cu exclusivitate să se recruteze judecătorii, prin definiție vrăjmași ai compromisului. Defunctul comanda respectul. Aș dori ca rîndurile de față să fie expresia exactă a acestui sentiment.

din: Șerban Cioculescu, G. Oprescu. În: *România literară*, 1969, nr. 37, p. 5.

A fost un om de o excepțională vitalitate și energie intelectuală, unul din ultimii reprezentanți ai unei generații care a dat în toate domeniile personalități de primă mărime, oameni de larg orizont și de mare inițiativă, făuritori ai unor opere de la care pornim și spre care ne vom întoarce întotdeauna cu prețuirea cuvenită marilor fapte de cultură. Calități innăscute și împrejurări fericite s-au conjugat pentru a da formației intelectuale a profesorului George Oprescu în același timp temeinicie și capacitate de cuprindere vastă a problemelor. S-a consacrat relativ tîrziu studiilor de istoria artei, dar cu o pasiune totală și definitivă și avînd în urmă o experiență de cultură care a dat o mare siguranță și autoritate judecăților sale critice. Într-un domeniu nedestelenit, cum era încă cel al istoriei artei românești, el a stabilit o scară a valorilor care, în liniile sale esențiale, rămîne neclintită. *Pictura românească în secolul al XIX-lea* și *Arta țaranului român* sînt fundamentale, dincolo de toate calitățile de metodă și informare, mai ales pentru această uimitor de sigură așezare a valorilor. O îndelungă frecventare a muzeelor și expozițiilor, pasiunea de colecționar și amator de artă, care a precedat și apoi a însoțit în permanență activitatea sa pe tărîmul istoriei și criticii de artă i-au oferit repere ferme, criterii înalte de judecare a fenomenului artistic. A pornit întotdeauna de la fapte și nu de la teorii, față de care a manifestat o permanentă suspiciune, și-a propus și a știut, datorită excelenței sale formații și metode de istoric, să evidențieze cu claritate relațiile dintre artă și societate, dar a fost totodată conștient că se mișcă într-o lume a valorilor, al căror reflex se cuvine să răzbată în exegeza cea mai savantă ca și în comentariul cel mai direct și mai simplu.

Mărturisind tranșant simpatii și antipatii, străbătute de vii accente personale, scrierile sale — cele care-l reprezintă mai bine — nu sînt niciodată aride și reci, poartă într-adevăr semnele unei inteligențe și unui temperament care n-au cunoscut blazarea și rutina.

Iubea discuția vie, îi plăcea să audă puncte de vedere proprii, chiar cînd nu se potriveau cu ale sale. Cu convingerea pe care o are fiecare generație că știe mai bine și că are mai multă dreptate, l-am contrazis adesea. Sînt sigur că a prețuit, mai mult decît lăsa uneori să se vadă, independența de gîndire. Mai mult decît orice prețuia fapta, actul concret de cultură, munca neobosită și disciplinată. A muncit el însuși enorm. Înfăptuirile sale sînt atît de numeroase și de diverse încît o sinteză a lor va mai cere timp pentru a fi făcută.

A fost o prezență dominatoare, și prin temperament, dar în primul rînd prin vasta sa activitate, prin autoritatea pe care i-au dat-o calitatea și temeinicia operei înfăptuite. Și-a iubit adînc patria și poporul, ajutîndu-l efectiv să ajungă la o mai deplină cunoaștere de sine. Orizonturile sale se deschideau totodată larg spre cultura și arta europeană și universală. S-a străduit în permanență să așeze arta românească în această perspectivă. A dat într-adevăr istoriei artei la noi dimensiunea europeană pe care trebuia să o aibă. A creat celor ce-l urmează, prin tot ce a făcut și pentru tot ce mai este de făcut în această disciplină, înalte obligații profesionale și cetățenești.

din: Mircea Popescu, *Cuvîntare* rostită la ședința Secției de literatură și artă a Academiei Republicii Socialiste România, în ziua de 11 noiembrie 1969.

« Profesorul », i se spunea curent, și această designație, care n-avea nevoie de alte precizări, exprimă, ea singură, tot ce era de neînlocuit, ca funcție culturală, în prezența lui G. Oprescu — în această activitate lucid circumscrisă și totuși pozitiv multiplă. A fost o adevărată instituție, el însuși, pentru cultura noastră artistică.

Încercări interesate se silesc, în ultimii ani, să ierarhizeze confuz valorile în istoria artei, căutînd cu disperare să diminueze contribuția profesorului. Ea există, dincolo de asemenea meschine contestări, ca un început de drum, pe care nimic nu-l poate șterge din memoria noastră. Ea este, pentru decenii întregi, referința principală în destule domenii, ea include cercetări fundamentale, neînlocuite încă de altceva — și aș numi aici, în primul rînd, volumele despre pictura și grafica românească din veacul al XIX-lea. O carte ca aceea despre Géricault a intrat de mult în bibliografia europeană a romantismului. Și aș vrea să semnaliez, în aceeași ordine de probleme, un text magistral, mai puțin cunoscut, din 1929, discutînd despre felul cum compuneau David și Gros: *En regardant peindre David et Gros*. E vorba de schițele enorme păstrate la Versailles, pentru *Jurămîntul de la Jeu de Paume* și pentru *Distribuirea recompenselor*: ocazia unei paralele acute, între doi mari artiști de un temperament diametral opus, o analiză strictă și în același timp făcînd să joace, în explicație, o întreagă serie de analogii complexe și determinări; o cercetare asupra laboratorului artistic, prudentă, atentă la fapte, fecund metodică, și totodată nedisprețuind elanul unor energice formule. Pentru Muza lui David, care « surîde rareori », profesorul găsisese această caracterizare: « Severă, distantă, sălbatecă, drapată în stofe sumbre, ea instruește, amenință, recompensează și răzbună ». Nimeni n-a fost surprins, la congresul internațional al criticilor de artă din 1966, cînd, în numele adunării, președintele a omagiat în G. Oprescu figura unui Nestor venerabil al criticii de artă europene.

★

Într-o epocă exacerbată, de cerebralism agitat, e așa de rară seninătatea narativă! Istoria încetează de a mai fi narațiune, pentru că nu știe să-și refacă antica alianță care a susținut-o cîndva: o alianță încrezătoare cu timpul. Profesorul, care pășea măsurat, făcînd parcă economie de energie biologică, decis să persevereze și totuși ferit de crispă, avea calmul acestei alianțe. De aceea *Istoria artei*, așa cum se așternea sub condeul său, în cele mai izbutite capitole, despre Rembrandt bunăoară, căpăta respirația vitală, accentul atașant și simplu al biografiei; analiza creației se insera pe acest fir narativ, fără psihologism parazit, fără efecte; cu o liniște care nu reprima emoția. Am greși dacă am căuta în G. Oprescu invenții de stil artist. Dar artistică se dovedește, pînă la urmă, însăși această stăpînire a materiei, fără virtuosism și fără angoase, capabilă încă de candoarea înțeleaptă a narației.

În cel mai bun text al său despre arta românească, cartea despre *Andreescu* — și, în acest domeniu, a anticipat asupra gustului epocii, pregătind o înțelegere mai aspră a picturii —, e un text care încorporează matur, seniorial, informația; scrierea pășește printre izvoare fără a se lăsa înecată de ele, te bucură aici scurtimea expresivă: « concizia, care — spunea Manet — e o necesitate și o eleganță ».

din: Dan Hăulică, *Profesorul Oprescu*, în *Secolul 20*, nr. 8/1969, p. 122 — 123.

OBIECTUL ȘI IMPORTANȚA ISTORIEI ARTEI

Contribuția noastră la patrimoniul civilizației europene este un fapt incontestabil. Ea se remarcă prin anume trăsături, decurgînd din calitățile fundamentale ale rasei, dar alături de care un ochi exersat și capabil de analize mai subtile descoperă încă aspecte și însușiri provenite de aiurea, din multiplele contacte pe care țara noastră le-a avut cu alte civilizații. Ca mai toate popoarele importante ale Europei, a căror viață și dezvoltare se confundă cu istoria omenirii, și noi ne-am semnalat prin acea putere de atracție și de contopire în substanță proprie a elementelor străine, cu care am venit în atingere. Istoria, pe lângă alte discipline, știe să ne dovedească că în opoziție cu ceea ce se crede îndeobște, aceste influențe străine, la noi și aiurea, departe de a constitui o pată, sînt mai degrabă un titlu de noblețe, un semn al vitalității și o condiție de propășire. Căci valoarea popoarelor nu se măsoară atît după puterea lor de a rezista și de a respinge tot ce vine din afară, cît după îndemînarea și suplețea cu care se acomodează unor împrejurări noi și știu trage profit din ele.

Ne vom feri să reducem toată pictura noastră veche la o pictură religioasă, în legătură cu arta bizantină, căci am amputa-o astfel de o seamă de manifestațiuni de o extremă însemnătate. Cine a trecut pe la Biserica Domnească din Curtea de Argeș a simțit imediat că elementele venite, unele din Orientul Bizantin — sau împrumutate de la vecinii noștri sirbi —, altele din Italia frămîntată de fenomenele premergătoare Renașterii, sau de la Angevinii domnind peste Unguri, nu pot explica în întregime acea armonioasă operă de artă, fermecătoare prin proporțiile și simplitatea ei aristocratică, prin perfecta concordanță cu peisajul, prin acea notă coloristică, care este una din trăsăturile dominante ale geniului nostru, printr-un ritm mai vioi și nu știu ce pulsațiune de viață, care fac din decorațiunea interioară un lucru unic în istoria frescei în secolul al XIV-lea. Și nu fără o profundă emoție îmi amintesc de primul meu contact cu Voronețul, într-un amurg de primăvară, în tovărășia unui ilustru călător francez. În liniștea parfumată a serii, auzul ne era fermecat de sunetul argintiu al clopotului, danie de la Ștefan cel Mare, chemînd norodul la vecernie, în timp ce ne apărea înaintea ochilor fațada de covor persan a venerabilei mănăstiri. Și aici, ca și la Argeș, ceea ce ne vine din afară nu poate singur lămuri calitatea rară a acestui modest monument, făcut pe talia poporului nostru, creațiune de măsură, de voie bună, de optimistă încredere în divinitate, frate bun cu scoarțele, cu broderiile, cu faianța ieșite din mina țaranului, floare neprețuită a geniului colectiv.

Ne mai rămîne de lămurit încă un lucru: care este, în ultimă analiză, scopul Istoriei Artei? La ce poate servi acea cunoaștere a genezei operei de artă, a evoluției acesteia, din momentul în care, ca o lucire în amurg, ea își face apariția în mintea artistului, pînă ce, bravînd vremurile, nemuritoare, ea se prezintă în fața istoriei? Pentru mine, Istoria

Artei nu poate avea decât un singur scop: acela de a contribui la definiția omului. Tot ce ne ușurează pătrunderea cât mai adincă în noi înșine trebuie prețuit și cultivat. Și ce lucru, mai bine și mai complet decât arta, fie sub formă de literatură, fie ca artă pură, ne-ar putea apropia de acest țel? Ea ne deschide perspective infinite în cărările, de multe ori așa de încâlcite, ale sufletului. Ea ne ajută să determinăm, nu numai pe omul de rând, dar, ceea ce este cu mult mai prețios, pe omul de elită. Artistul, un intuitiv, cu acel instinct divinator care îi deschide porți încuiate cu mai multe lacăte, știe să se coboare în interiorul nostru, în inima noastră, s-o analizeze, s-o descompună, să citească în ea, să ne dea apoi răspunsuri la atâtea și atâtea întrebări pe care, neliniștiți și descurajați, ni le punem asupra noastră și asupra semenilor noștri. El singur este capabil să ne vorbească pe înțeles, să pătrundă tainele vieții, să pună la îndemîna tuturor fructul cercetărilor lui subtile și al viziunii lui ascuțite. Dacă n-ar fi decât atîta și cercetările noastre ar fi pe deplin justificate.

din: *Lecția de deschidere a cursului de istoria artei la Universitatea din București* (februarie 1931). În: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*, Cluj, 1931, p. 308—319.

PROBLEMA INFLUENȚELOR ÎN ARTĂ

L'une des notions dont la critique d'art a le plus usé et abusé dans les derniers temps me semble bien celle de « l'influence ». Nous vivons à une époque où ce qu'on apprécie avant toute chose chez un artiste est son « originalité », conçue non pas comme une manière personnelle, délicate ou brutale, mais sincère de sentir et de rendre un sujet, mais comme une disposition hostile, presque agressive envers le passé et le présent. Elle se traduirait par l'obligation pour l'artiste de rompre complètement avec tout ce qui peut passer pour admis et acquis dans le domaine de l'art qu'il pratique. Dans une œuvre « originale » rien ne doit rappeler le déjà connu; plus elle sera étrange, bizarre, hermétique, folle même, plus son auteur sera sûr d'être admiré ou, du moins, pris en considération.

Une conséquence naturelle de cette façon de juger les artistes est que, une autre notion, celle de « l'influence », a gagné de notre temps une importance excessive, qu'aucune autre époque ne lui avait jusqu'à présent accordée. Si la qualité maîtresse d'un peintre, par exemple, est d'être « original », c'est-à-dire de ne ressembler à rien ni à personne, il est du plus grand intérêt de connaître par quoi il n'est pas « original », quand il ne l'est pas, et de doser, jusqu'au plus petit détail, ce qu'il doit à ses devanciers, peut-être même à ses contemporains. Sans compter que c'est sur ce terrain qu'un critique ingénieux et cultivé pourrait faire valoir ses connaissances et la subtilité de ses dons d'observation. Le résultat immédiat de cette façon d'envisager la critique est que tout ce qu'on se croit obligé de dire sur un artiste tourne, le plus souvent, autour de cette question.

Certes, je ne voudrais ni ne pourrais nier l'importance dans la carrière d'un artiste des suggestions qu'il a pu recevoir des autres. L'art n'est pas un perpétuel recommencement, comme se l'imaginent quelques-uns, et il convient que l'expérience d'un grand créateur ne soit jamais perdue. Cependant, la notion même d'influence, excepté dans des cas patents et qui sautent aux yeux, est quelque chose de très délicat à déterminer et à doser. Chez beaucoup de bons artistes tout se passe en sourdine et en profondeur. Chez eux définir les influences en partant de détails trop concrets et qu'on toucherait, pour ainsi dire, du doigt, serait à peu près impossible. L'opération d'emprise, si j'ose m'exprimer ainsi, s'est effectuée, dans leur cas, par une infiltration lente, le plus souvent, pendant laquelle s'accomplissait en eux une assimilation de ce qui venait du dehors, pareille à celle de la nourriture, dans un corps bien portant. Il s'agissait d'affinités réelles, dans la plupart de

ces cas, de similitudes de tempérament, donc de la possibilité dans les deux artistes de deux réactions, pas trop dissemblables devant la vie. Bref, les deux êtres, on pourrait le dire, appartiennent à la même famille spirituelle. Ce que l'un prenait chez l'autre lui revenait en quelque sorte de droit, celui qui donnait ne faisant qu'attirer l'attention de celui qui recevait sur quelque chose que le dernier aurait fini peut-être par trouver tout seul, mais en lui épargnant la peine d'une recherche longue et épineuse.

Dans le passé, loin d'être blâmé par la critique, celui qui se mettait à l'école d'un maître tâchait de profiter, tant qu'il pouvait, non seulement des conseils de celui-ci, mais encore de ses études, de ses croquis, de ses projets de compositions qu'il introduisait sans se gêner dans ses propres ouvrages. C'était la règle, jusque très tard au XVIII^e siècle, et les plus grands peintres des siècles passés, dans leur jeunesse, n'ont procédé autrement. Y a-t-il des artistes qui aient plus profité de l'enseignement des devanciers et des contemporains mêmes que Raphaël et, plus près de nous, que Delacroix? Cependant, il serait puéril de ne remarquer en eux que ce qu'il doivent à leurs modèles. Par conséquent, parler tout le temps d'influences et, de plus, avec ce ton de reproche et de blâme, comme on le fait de nos jours, c'est non seulement faire une injustice à beaucoup d'artistes méritoires, mais aussi esquiver les difficultés d'une analyse raisonnable et profonde.

Mais le problème présente aussi d'autres aspects, non moins intéressants. Dans le cas de deux artistes, par exemple, qui ont été longtemps ensemble et chez lesquels on constate des affinités, c'est-à-dire des ressemblances dans la manière d'envisager le but de l'art et la façon de le pratiquer, quel est celui qui donne et quel celui qui reçoit? Nous savons que Rubens avait modifié son style et aussi sa pratique, surtout dans le portrait, depuis sa rencontre avec Van Dyck; s'il est juste de parler d'une grande influence du maître sur le disciple, il est aussi juste de constater l'influence du dernier sur le premier. Et cet exemple n'est pas unique. Cependant, je voudrais plutôt m'arrêter à un autre cas, que nous connaissons mieux, celui de deux peintres contemporains, à peu près du même âge, qui ont commencé leur carrière dans le même atelier et qui depuis bientôt cinquante ans se voient très souvent, discutent, visitent des musées et des expositions ensemble, comparent, jugent, se communiquent leurs impressions: Pallady et Matisse. Ne trouvez-vous pas qu'il serait assez difficile de dire exactement lequel est le débiteur de l'autre?

Ces considérations me sont venues à l'esprit, en lisant certains comptes-rendus lors de l'exposition de l'art roumain contemporain, au printemps de 1943, à la Kunsthhaus de Zürich. Naturellement, je me rends bien compte de la difficulté d'apprécier exactement une école de peinture, toute jeune, pour celui qui n'en a jamais entendu parler. Toutefois, l'accusation à l'adresse de Pallady, d'être influencé par Matisse, de l'imiter même, accusation souvent lue dans la presse suisse mais plus souvent encore entendue dans la conversation privée, mérite d'être relevée. Je ne voudrais pas défendre mon compatriote, je voudrais seulement essayer d'analyser son oeuvre comparativement à celle de Matisse. Les deux peintres ont été camarades, dans l'atelier de Gustave Moreau. Pallady y arrivait après des études à l'école polytechnique de Dresde, ce qui est à retenir. Ils sont restés étroitement liés depuis. Ils se voient assez souvent, travaillent ensemble ou plutôt se communiquent leurs travaux, discutent, échangent leurs opinions, Pallady ayant constamment habité Paris, jusqu'en 1939. De plus, ils n'ont pas cessé de s'écrire depuis, malgré les empêchements de la guerre. Cela revient à dire que cinquante années d'amitié et de relations très étroites ont existé entre ces deux hommes intelligents, très doués pour les choses de l'esprit, aimant passionnément la peinture, capables de s'analyser eux-mêmes et plus encore de connaître et de juger les autres. De plus, je l'ai dit, Pallady venait à la peinture après une très sérieuse éducation scientifique. Est-il donc si facile de savoir la part exacte de chacun dans une esthétique qui, peut-être, a souvent été discutée entre eux? Est-il surtout juste de dire, avec une si imperturbable conviction: Pallady imite Matisse?

D'abord, quant à moi, je crois qu'il y a de grandes différences entre ces deux artistes, sous cette qualité éblouissante qui leur est commune, celle d'être tous les deux d'admirables coloristes. Mais, même dans ce domaine, on peut constater que leurs palettes sont loin d'être pareilles, tout en étant audacieuses, claires et vives toutes les deux: la clé, dans

un tableau de Matisse, est donnée souvent par le rouge et le bleu, accord que Pallady évite tant qu'il peut. Matisse, paraît-il, est venu à sa gamme actuelle après son fructueux voyage en Afrique et certainement sous le charme de la lumière et du coloris du paysage africain, peut-être plus encore sous celui de l'art appliqué des populations de cette région. Pallady n'a pas eu besoin d'aller en Afrique ni de la découverte de Matisse pour peindre clair et lumineux: il avait derrière lui toute la tradition de l'art du paysan roumain, de ces broderies et de ces tentures charmantes, où les combinaisons de tons purs étaient pratiquées, bien avant toute tentative de cet ordre chez les peintres modernes français. Matisse est versatile, inquiet, écoute d'où vient le vent (son aventure avec le cubisme et Picasso l'a montré); Pallady a varié très peu dans ses tendances. Le cubisme, le fauvisme même ne l'ont pas touché. Pallady aime dans un tableau une composition plus logique, plus classique aussi et met Ingres, au XIX-e siècle, au dessus de tout. Quelque chose de son ancienne éducation scientifique transpire dans tout ce qu'il entreprend. Il n'a jamais dédaigné le dessin et surtout, en opposition avec Matisse, il n'a jamais sacrifié la belle forme à l'expressif, à ce qui peut paraître piquant et « original » au premier coup d'œil. Matisse aussi est un dessinateur, je le sais, mais comme un enfant terrible, qui montrerait à qui veut les voir ses croquis volontairement informes, réduits à des schémas, faits en vue d'un détail et négligés en ce qui concerne le reste, étranges, incomplets, et qui garderait pour lui des études de nu, finies, suggestives, parfois magistrales, et bien plus intéressantes.

Ils peignent tous les deux des odalisques: la belle affaire! Ingres aussi en peignait, bien avant eux. Ce n'est pas une raison pour conclure à l'influence de l'un sur l'autre et forcément de celui qui, par suite de circonstances s'est acquis un nom, que l'autre, étranger à Paris, retiré, appartenant à un petit pays, ne pouvait pas acquérir. Est-ce à dire qu'il n'y a rien de commun entre eux? Pas le moins du monde: ce sont tous deux de grands peintres, faisant partie de la même heureuse famille, le groupe des grands coloristes de notre temps, avec quelques autres, pas très nombreux, parmi lesquels je vois avec plaisir un peintre suisse, que, pour ma part, j'apprécie beaucoup, Maurice Barraud.

din: Les Notions d'« influence » et d'« originalité » sont-elles aussi précises qu'on le croit? În: Analecta, 3 (1945), p. 3—9.

ARTA ȘI POEZIA POPULARĂ

... către finele sec. al XVIII-lea, oameni cu o sensibilitate mai rafinată, cu un orizont mai larg și cu o cultură mai variată, în cap cu Rousseau, adversar al civilizației materiale, care pervertise, credea el, înșușirile și instinctele admirabile ale omului primitiv, își întorc privirile și spre creația populară. Literatura este cea care beneficiază cea dintâi de acest reviriment. În Franța, în Anglia, în Germania, în Rusia, temele și formele literaturii populare sînt reluate și așa se ajunge la capodopere, cum sînt *Herman și Dorothea*, ori multe din poeziile cele mai renumite ale lui Goethe și ale altora. Muzica populară, de asemenea, atrage și inspiră pe compozitori. Rousseau, Herder, Goethe, Pușkin, nume mari ale literaturii universale, erau o garanție pentru cine se interesa de seriozitatea unor idei și concepții, de importanța pe care creația populară o cîștigase în sec. al XIX-lea. Dintre toți acești admiratori ai geniului popular, m-a atras îndeosebi Goethe; și, profitînd de studiile ce mi se cereau în vederea volumului ce-mi fusese comandat, am început o analiză aprofundată a operei genialului scriitor german.

În 1932, cu ocazia centenarului morții acestuia, organizîndu-se la Frankfurt un simpozion, am fost invitat să particip și eu la el, alături de Thomas Mann, de Paul Valéry, de Focillon, de Ugo Ojetti, de elenistul Gilbert Murray, de Karel Čapek, de Strzygowski și de alții.

Ce mă făcuse să aleg pe Goethe ca pe cea mai reprezentativă mărturie, în vremea lui, a celor care prețuiau și înțelegeau însemnătatea geniului popular? Este faptul că această culme a spiritului uman, în multe din operele lui, este cel care mai mult ca oricare altul s-a interesat de geniul popular, l-a iubit, a prețuit creația spontană și proaspătă a umilului țăran. Interesul pentru poezia simplă, pentru cîntecul care o însoțește și o face să pătrundă în mase, care o imprimă în memorie, care îi subliniază sensul prin ușurința ritmurilor sale, datează din tinerețea poetului. Din cel mai îndepărtat trecut, Goethe își amintește că a fost atras de poezia rustică. Conținutul acestei poezii, temele de inspirație, felul în care aceste teme sînt tratate, al celui în care un fapt istoric se transformă și devine materie poetică, sînt tot atîtea probleme care îl pasionează la această epocă și care continuă să-l preocupe chiar în ultimii ani ai vieții. El declară aceasta în darea de seamă pe care o consacră poeziilor populare sîrbe, în 1825. Aflăm, astfel, că de aproape 50 de ani, aceste probleme interesau un oarecare mediu german și că Goethe însuși a făcut tot ce a putut pentru a răspîndi și a face să înainteze cercetările despre asemenea subiecte. El nu se mulțumește cu cîteva poeme pe care întîmplarea i le pune sub ochi, oricît ar fi fost ele de semnificative. El ar vrea să îmbrățișeze vastul domeniu al literaturii populare în ansamblul ei, să ia contact cu ceea ce popoarele cele mai îndepărtate, cele pe care istoria le-a așezat în condiții excepționale, sau care au trăit în afară de orice curent civilizator, au creat mai remarcabil. Toți prietenii și numeroșii săi corespondenți îi trimit producțiile poetice ale popoarelor celor mai felurite, le însoțesc de note explicative, de gramatici, de vocabulare. Și cîntecele slavilor din nord, ca și cele ale slavilor din sud, poemele epice autentice și chiar cele apocrife (Ossian), poeziile grecilor, finlandezilor, bătrînele balade scoțiene, cîntecele de jale, acele « lamenti » ale morlahilor, versurile indienilor, ale chinezilor, ale brazilienilor dinainte de cucerirea portugheză, se grămădesc toate pe masa sa. Mai mult, el dă informații în diversele reviste de culegerile care se publică aproape pretutindeni în Europa, încearcă să analizeze o producție abundentă și variată, să claseze, să explice raportul care leagă o poemă de vremea în care a luat naștere, de o acțiune eroică anterioară cu mai multe secole. Dacă datele istorice sînt alterate, el vrea să cunoască cauzele acestei alterări, să înțeleagă dacă este vorba de o transformare accidentală, sau dacă ne găsim aici în fața unui fenomen constant în poetica și dramaturgia populară. Totul devine pentru el pretext de meditație, de observații pătrunzătoare și adesea neașteptate. Cîntul popular îi apare ca oglinda în care se reflectă sensibilitatea și concepțiile poporului. Acel cînt ne oferă posibilitatea să prindem mii de aspecte ale vieții spirituale a acestuia, sentimente profunde și esențiale care, fără această expresie în cîntul popular, ar rămîne pentru totdeauna ascunse, ceea ce se raportează la legătura cu popoarele vecine, cu ideile politice, cu viața de familie, cu credința religioasă și cu formele adesea stranie pe care le ia această credință, cu părerile privind pacea și războiul, amorul, moartea, natura, adică subiectele eterne ale inspirației poetice.

La baza acestor referințe, se află fără îndoială influența lui Rousseau, de care nu scapă nimeni. Flacăra tulbure a acestui om influențase conștiințele mării generații căreia Goethe îi aparținea. N-am să insist asupra acestui lucru. În plus, poporul și literatura sa formau obiectul, cum a afirmat-o, atenției cercului care se găsea în cele mai strînse relații cu Goethe: cel al lui Herder și al lui Wieland. Se cunoaște rolul pe care cel dintîi dintre acești gînditori l-a avut în mișcarea care se desemnează din ce în ce mai mult în favoarea unei cunoașteri intime și a unei explicații istorice a literaturii populare. Simpatia cea mai vie, cea mai largă și mai înțelegătoare domină alegerea exemplelor pe care el își sprijină afirmațiile, din care va ieși una din metodele de investigație cele mai fecunde ale timpurilor moderne. Pentru Herder, o poemă a unui popor primitiv este o expresie a sentimentului și a gîndirii ce poate să se ridice la o mare frumusețe, dar în același timp este și o operă literară care trebuie să fie tratată ca atare, în ea însăși, o formă de emoție avînd propriile sale legi. Pentru Goethe însă, poezia populară nu este decît o parte dintr-un mare tot, și oricît ar fi ea de frumoasă, n-are o valoare veritabilă, decît numai în măsura în care ne ajută să înțelegem acel tot, să-i fixăm legile și să-i determinăm limitele. Unul procedează analitic și vede în opera populară un scop al cercetărilor sale; celălalt tinde la sinteză și

nu consideră acea operă decît ca un punct de plecare. Toate poeziile populare pe care le-a cunoscut în viața sa, acea masă care îi pare necesară pentru a ajunge la concluzii adevărate, care nu s-ar desprinde fără un număr suficient de exemple, rețin multă vreme interesul lui Goethe. Nimeni nu le-a simțit poezia modestă, tăria și adîncimea emoției, prospețimea imediată a sentimentului, mai bine ca el. Iar epitelele de care se servește pentru a-și exprima aprecierea sînt impresionante sub pana unui atare om. Dar curiozitatea sa nu se mărginește aici: el vrea să meargă mai departe, să știe prin ce o poemă modestă de la țară este și ea « poezie », în ce consistă la urma urmei « poezia », ce este materia poetică. Desigur esența unei atare arte nu este nici rima, nici versul. « Pentru a scrie proză, spune el glumind într-o seară, lui Eckermann, trebuie să ai ceva de spus; cînd n-ai nimic de spus, poți totdeauna să recurgi la vers și la rimă. Un cuvînt atrage după sine un altul și, în cele din urmă obții ceva care nu e nimic, dar care are aerul de a fi ceva ». Poezia rezidă mai degrabă în temă. Sînt motive poetice prin natura lor, care sînt aceleași în lumea întreagă și care ne emoționează profund ori de unde apar. La o remarcă a lui Eckermann cu privire la importanța « motivelor » în adevărata poezie, Goethe dezvoltă o dată mai mult o idee care îi este scumpă: « Forța veritabilă și efectul unei opere poetice depind de situația la care ne gîndim, de motiv, lucruri care se uită de obicei ».

Nici o diferență fundamentală, prin urmare, între poezia unui singur om și cea a colectivității, sau mai degrabă da, fiindcă aceasta din urmă, opera poporului, « pleacă totdeauna de la viață la opera de artă », pe cînd primul, individul izolat, își închipuie adesea că este preferabil să pleci « de la carte la opera de artă ». Este motivul pentru care, poate, Goethe preferă poezia mai directă și mai profundă a țăranului, celei mai mari părți a operelor contemporanilor săi, bărbați, și mai ales femei. Pentru el nu există în realitate decît o singură poezie adevărată și autentică: « Ea nu aparține ca ceva propriu nici poporului, nici claselor nobile, nicidecum mai mult regelui, decît țăranului. Cine se simte un om în sensul complet al cuvîntului va practica această poezie cu succes. La un popor simplu, pe jumătate civilizat, ea capătă o forță irezistibilă, dar ea nu este interzisă nici națiunilor cultivate, chiar foarte cultivate ». « Rolul cel mai important – al criticului – ar fi dar să-și facă o perspectivă foarte generală, pentru a cunoaște talentul poetic în toate manifestările lui și pentru a ne arăta cum acest talent poetic se leagă ca parte integrantă de istoria umanității ». Este motivul pentru care nu există nici o diferență între lirica unui popor ca sîrbii și cea a lui Béranger, pe care Goethe îl stima foarte mult, tocmai pentru că-l judeca un poet popular. « Este uimitor să vezi că un popor jumătate incult se întîlnește pe terenul liricii ușoare cu poporul cel mai rafinat. Aceasta ar trebui să ne convingă o dată mai mult, că o poezie universală există, care iese la lumină după împrejurări; nici conținutul, nici forma, n-au nevoie să fie transmise prin tradiție; pretutindeni unde strălucește soarele, dezvoltarea sa este asigurată ».

Dar influența poeziei populare se exercită încă într-un alt domeniu. Ea prepară drumul poezilor naționali. Ea elaborează anume forme, ea creează mediul asupra căruia vor acționa mai tîrziu operele marilor poeți. Este cazul lui Burns și al atîtor alții, este cazul mai ales al grecilor vechi. Geniul poetic se coboară deci unde vrea, de preferință în păturile adînci ale rasei umane, la popoarele primitive, cele cu impresiuni proaspete și vii. Nu numai că el face să se nască o operă colectivă de cea mai mare frumusețe, dar el stimulează, în același timp, energiile și talentele individuale. Teme universale și foarte generale primesc forme mai mult sau mai puțin naționale, se adaptează împrejurărilor, cerințelor publicului. Dar aceste forme nu sînt închistate. Ele sînt într-o mișcare continuă, trăiesc, se transmit, parcurg vaste teritorii, suferă contacte, transformări, devin expresia unei colectivități mai mari. Prin traducere literatura populară contribuie astfel să deschidă largi orizonturi națiunilor europene.

Din naționale, literaturile au o tendință să devină astfel internaționale, un bun comun al întregii umanități, să anunțe și să prepare drumul acelei Weltliteratur, pe care Goethe o dorește cu toată puterea. Această Weltliteratur va fi sinteza și « somma » literaturilor naționale. Aceasta nu vrea să zică că toate popoarele vor gîndi și vor simți în același fel,

« dar că ele vor lua cunoștință unele de altele, se vor înțelege reciproc și, dacă nu pot să se iubească, vor ști cel puțin să se tolereze unele pe altele ».

Pe nesimțite, din etapă în etapă, plecînd de la interesul pentru poezia populară, Goethe sosește, în ultimii ani ai vieții sale, la această concepție grandioasă a unei umanități reconciliate în cultul frumosului, mai atentă la ceea ce unește, decît la ceea ce separă familia umană. Eckermann ne citează, la data de 5 iulie 1827, o remarcă a poetului: « Nu pot să mă gîndesc la o coloană sau la un monument ridicat în amintirea unui om memorabil, fără ca să le văd răsturnate și călcate în picioarele cailor războinicilor viitori ». Goethe, realistul, detestă războiul. El nu-l evocă ca un sentimental, sub aspectul lui crud și dezolant, care ne-ar face să ne cutremurăm, ci sub aspectul lui absurd. El nu vede decît un remediu la aceasta: unirea oamenilor prin gîndire și prin sentiment, prin știință și prin literatură. Este concluzia unei lungi meditații a acestui luceafăr al intelectualității umane, care își are punctul de plecare în admirația pentru geniul popular.

din: *Goethe și geniul popular*. În: *Studii și cercetări de istoria artei*, IX (1962), nr. 1, p. 11—17.

PROFESORUL DR. ION CANTACUZINO

. . . A aparținut unei familii în care tradiția artistică și culturală era veche și profundă. S-a format pe lîngă o mamă care era ea însăși o admirabilă cunoscătoare a literelor și a artei în ce au mai înalt și mai rafinat. Sub supravegherea ei, calitățile excepționale ale lui Ion Cantacuzino au înflorit și s-au întărit. Pe lîngă studiile sale științifice, care îl duc la obținerea a două diplome doctorale la Sorbona, în științe și în medicină, el își îndreaptă interesul și către manifestările artistice, către fenomenele artistice, către fenomenele politice și sociale. Pentru tot ce era frumos, el simțea o pornire neînfrînată, una din acele pasiuni care fac din noi niște sclavi fericiți. Toate formele de artă îl atrag aproape deopotrivă, literatura ca și pictura, grafica, sculptura și, mai ales, muzica. Prin ele își îmbogățește sufletul, lărgeste marginile noțiunii de om, adaugă cunoștințe noi și autentice la cele atît de bogate care îi veneau din domeniul științific. Armonia lăuntrică a conformației sale spirituale știe să creeze o ordine nouă și solidă în ceea ce, pentru un altul, ar fi putut deveni un haos nebulos, să întregească și să fortifice știința prin artă, să făurească despre om, în genere, o idee mai înaltă, mai nobilă, mai adevărată. Prin preciziunea și varietatea atîtor cunoștințe, prin autoritatea cu care el le mînuia, prin adîncimea sentimentelor sale, prin încrederea în forțele active ale sufletului, prin optimismul și acel dar de a vedea problemele de sus și cu seninătate, profesorul Cantacuzino era un om al Renașterii.

În epoca minunată între toate, în care omul a trăit mai intens ca oricînd, în care resursele sale cele mai variate și-au găsit expresia, în care el a atins limitele forțelor sale vii, ar fi fost la locul său, egal printre egali. Acesta era sentimentul pe care îl deștepta în oricine îl auzea improvîzînd una din acele dizertații uimitoare, fără nimic din căldura suspectă a unei « inspirații », ci vorbind rar, apăsător, căutîndu-și cuvintele și găsindu-le, înșirîndu-le în fraze definitive și lapidare. Îmi amintesc astfel de entuziasmul profesorului Lavagnino, directorul Galeriei Corsiniene din Roma, care, după ce petrecuse cîteva ceasuri în tovărășia profesorului cu ocazia șederii în țară pentru a transporta în Italia expoziția desenului italian, îmi spunea, cu o sclipire în ochi mai elocventă ca orice vorbă, că pînă atunci nu întîlnise o natură așa de bogată, de excepțională, de autentic genială.

.
Generozitatea sa era exemplară, ca și dragostea de care înconjura pe elevi și pe prieteni. În contactul cu el, fiecare ne simțeam și ne osteneam să fim mai buni, mai nobili. Forțele

ni se înmulțeau, caracterul ni se oțelea. Printre atâtea exemplare abjecte de umanitate pe care dezechilibrul epocii noastre le-a adus la suprafață, el ne oferea unul din acele tipuri care înnobilează speța umană, care ne dau încredere în ea și ne fac mândri de a-i aparține.

din: *Profesorul Dr. I. Cantacuzino. În: Universul*, 17 ianuarie 1934.

NICOLAE IORGA

.....
Am fost elevul profesorului Iorga, acum mai bine de 60 de ani. Printre cei care ascultau atunci cu admirație și cu respectul de care era înconjurat acel tânăr profesor, s-ar putea să nu mai fie nici unul în viață. Și Vasile Pârvan, și Petre Grimm, și Alexandru Lapedatu, și ceilalți studenți în istorie care-l audiau ca pe o minune nu mai sînt. Am rămas singur, dar amintirile despre el, despre darurile lui supraumane, memoria prodigioasă, cunoștințele nemărginite, căldura inimii lui, frumusețea expresiei, mergînd de la duioșie pînă la accentul dramatic, după subiectul ce trata și pe care îl anima cu o forță de sugestie prodigioasă în fața noastră, toate îmi revin cu precizie. Aș putea restabili nu materia tratată în fiecare lecție pe care am auzit-o, ci impresia ce mi-a lăsat, și consider ca o datorie să o fac în orice împrejurare, cum am făcut-o adesea în Academia noastră, în plen sau în secție. I-am fost elev, da, și mă mîndresc cu aceasta, iar mai tîrziu colaborator la Comitetul național al istoricilor și chiar, satisfacția mea supremă, coleg la Facultatea de litere a Universității din București. Dar niciodată n-am uitat calitatea mea de elev și niciodată nu m-am apropiat de el altfel, cum se cuvenea. Cursul vieții mele a fost astfel, încît prin înseși posturile pe care le-am ocupat am avut contact cu cei mai celebri intelectuali ai epocii dintre 1920 și 1940, unii din ei proclamați unanim ca genii. Iorga era din clasa lor, se ridica la același nivel suprem, și cînd, în anume împrejurări, vedeam cazul pe care aceia îl făceau de cunoștințele lui, de intervențiile lui în discuție, de talentul și dispoziția sufletească pe care nu le-am mai găsit la nimeni, și pe care le admira atît de mult Focillon, și el un mare intelectual al timpului, adică darul de a aduna spontan, improvizînd, cele mai îndepărtate evenimente și fenomene și de a le asocia în jurul subiectului pe care-l trata, care însă, la spusele lui, își găseau perfect locul acolo, lucru la care nimeni nu se gîndise mai înainte, îmi creștea inima de bucurie. Goethe, se zice, avea același dar binecuvîntat.

din: *Nicolae Iorga. În: Studii și cercetări de istoria artei*, XIII (1966), nr. 1.

AMAN

Aman nu e cel mai mare nume în istoria picturii române din secolul al XIX-lea. Un cercetător preocupat numai de latura artistică ar avea poate tot dreptul să-i prefere după Grigorescu, pe Andreescu și Luchian. Dar opera unui om, chiar a unui artist, nu se judecă numai în ea însăși, independent de orice împrejurare sau, mai drept, nu se judecă totdeauna independent de orice împrejurare. O personalitate mai puțin marcantă poate dobîndi uneori un loc de frunte, numai pentru că vine într-o vreme, în care talentul și predispozițiile artistice nu se au singure în vedere ci în legătură cu o mulțime de alte însușiri, unele care nici nu sînt direct în raport cu arta. O înțelegere clară a împrejurărilor; perseverență, abnegațiune; puțința sacrificării unei satisfacțiuni personale de

ordin imediat, în vederea unui scop mai depărtat, dar mai înalt; spirit de organizare; pe lângă care s-ar adăuga toate acele imponderabile, de care sîntem adesea înconștienți personal, dar care ne tîrăsc cu forță irezistibilă — ereditate, tendințele unei anumite clase sociale, cultura căreia îi aparținem etc. — iată condițiuni în stare să ne facă a juca uneori un rol de primul plan, pentru care celelalte calități ale noastre ar fi fost neîndestulătoare. Și, dacă judecăm bine, este drept să fie așa.

din: *Pictorul Theodor Aman. În: Junimea literară*, XIII (1924), nr. 1—2, p. 10—16 și nr. 3—4, p. 120—132.

SZATHMARY

Acuarela este un gen rar practicat la noi înainte de Szathmary. Se cunoștea, ce e drept, miniatura, care are multă asemănare cu acuarela, de vreme ce mediul în care este suspendată materia colorantă este tot apa, căreia însă i s-a adăugat ceva clei sau puțină gumă, spre a o face mai aderentă la hîrtia, la pergamentul sau la foița de fildeș pe care se lucrează miniatura. De aici aspectul mai uscat, mat și lipsit de prospețime al miniaturii, ca și al guașei de altminteri, care se execută aproape în același fel. În acuarelă, dimpotrivă, totul este fraged, luminos, strălucitor și aerat. Luminile, în loc să fie obținute cu culoare albă ca în guașe, sînt produse tocmai prin lipsa culorii, de însuși albul neacoperit al hîrtiei. Așa că, în timp ce miniatura dă o impresie de lucrare cam îmbîcsită, la care artistul trebuie să procedeze încet, cu răbdare, și uneori cu reveniri de pensulă, în acuarelă executată spontan, cu o pensulă abia atingînd hîrtia și fără nici un fel de revenire, aerul pătrunde mai pretutindeni, mai ales în partea rezervată cerului, cînd e vorba de un peisaj.

Nu e greu să ne dăm seama de avantajele pe care o atare tehnică le oferă în anumite împrejurări. În afară de desenul propriu-zis care va fi însă totdeauna mai puțin atrăgător pentru un privitor și chiar mai puțin veridic, din pricina lipsei de culoare, nici un alt mod de notare a impresiilor directe, în fața naturii sau a oricărui alt subiect, nu poate fi mai eficace, mai sigur și mai ușor de practicat. Un bloc de hîrtie, un vas cu apă, cîteva pastile de culoare, iată tot necesarul unui artist, în peregrinările sale, pentru a nota la repezeală aspectele trecătoare ale unui colț din natură, pe care se joacă lumina, fie că el se oprește la o schiță ce-i va servi ca document pentru o operă mai importantă, fie că are în vedere o acuarelă definitivă.

Nici o altă formă de execuție nu reușește să asigure atît de viu notației rapide frăgezimea și căldura imaginii înregistrate. Este regretabil că pictorii noștri de azi nu-i dau atenția cuvenită. Un contact mai direct cu opera lui Szathmary va schimba poate această situație, va dovedi tuturor celor care călătoresc, urmărind să ia contact cu viața actuală a oamenilor muncii, cît de interesante documente se pot obține prin notele în acuarelă, atunci cînd artistul și-a însușit tehnica acestui gen.

Și, trebuie să mărturisim, cu greu s-ar putea găsi în această privință, în toată arta noastră, un îndrumător mai desăvîrșit ca Szathmary. În această tehnică, în care este așa de ușor să devii banal și superficial, și care cere o siguranță excepțională a mîinii, o ascuțime de viziune rară și o repeziciune deosebită în a nota ceea ce este atrăgător într-un subiect, el s-a dovedit un maestru. Oricine a practicat acuarela, dintre clasicii noștri mari, contemporani cu Szathmary — și Aman, și Grigorescu, și Georgescu — a izbutit să ne lase un oarecare număr, destul de mic însă, de asemenea lucrări, evident bine cunoscute, foarte plăcute, care pot sta cu cinste alături de restul operei lor. La Szathmary însă, cele pe deplin reușite se numără cu zecile și acoperă toate subiectele imaginabile: portrete, peisaje, schițe de gen istoric cu multiple figuri (adesea în vederea unei litografii comemorative), scene de gen, unele prinse prin bîlciuri sau la muncile cîmpului, ori în mediul

orășenesc, toate armonios compuse, foarte evocatoare, de o exactitate și o îndemânare excepționale. Tot atât de numeroase și tot atât de minunat executate sînt cele inspirate de țărani în portul național, femei și bărbați, căutați de acest neobosit cercetător pe tot întinsul țării și chiar dincolo de hotare, acolo unde auzise că se mai aflau români, pe valea Timocului, în Macedonia, sau în altă parte.

Din toate aceste opere, fie că e vorba de note sumare, stenografice, din fuga creionului sau a pensulei, sau de lucrări executate mai pe îndelete, în care fiecare amănunt e meticolos precizat, reiese un interes puternic pentru tot ce e nou și semnificativ în jurul artistului, o căldură și o pasiune pentru realitate, trăsături cu totul noi în arta noastră din acea vreme. Dacă modelul poartă un costum național, dintr-o regiune oarecare, fiecare motiv brodat sau țesut e la locul lui, cu forma lui, cu valoarea lui, cu nuanța lui de culoare, așa încît ar putea fi reprodus și azi fără greș. Dacă punctul de plecare e o vedere din natură, ea va apare cu atmosfera ei, cu lumina ei, variabilă cu anotimpul și chiar cu ora zilei. Această atitudine este deosebită de tot ce se practica în arta noastră pînă la apariția lui Szathmary. Să nu uităm că toți ceilalți, cu excepția cîtorva portretiști, erau dominați de concepția clasic idealizantă, care altera viziunea și se traducea printr-o execuție rece și convențională, ori de cîte ori natura apărea în vreuna din operele lor. Așa pictau îndobște străinii care se stabiliseră la noi, așa pictau chiar și Chladec și Lecca, aducîndu-și aminte de modelele văzute la Viena și la Pesta în timpul studiilor. Peisajul, așa cum îl înțelegem astăzi, ca redare realistă a unei vederi din natură, analizată în amănuntele ei esențiale, lui Szathmary i-l datorăm. El este cel dintîi la noi care l-a înțeles astfel.

din: *Szathmary*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954, p. 8—13.

ANDREESCU

.....

Spre deosebire de naturile precoc, la care talentul se manifestă de timpuriu, în porții uriașe și face din individ, din puterile lui fizice și morale, o energie oarbă și sclavul supus al unei înclinații unilaterale, la Andreescu pictura este o descoperire tîrzie și misterioasă. Multă vreme a dus o viață liniștită destul de monotonă, care se potrivea cu temperamentul său aparent calm și liniștit: foc care mocnea sub cenușe. Încă din tinerețe, prietenii și cei intimi îl numeau « bătrînul », și acest epitet este semnificativ pentru impresia pe care o făcea celor din jur. Timiditatea, o rezervă delicată, o căldură a sentimentelor stînjinită parcă de propria sa ardoare, care cuprinde natura și omul, dar care nu se arată în deplină lumină, în toată puterea, decît cînd pictorul se așează în fața șevaletului, o nevoie de simpatie, de dăruire de a fi iubit. Iată ceea ce mi se pare că-l caracterizează mai ales pe Andreescu.

Distincția, emoția, o bunătate largă și înțelegătoare, delicatețea nu sînt numai aspectele exterioare ale unei mari energii spirituale. Sînt în același timp și trăsăturile distinctive ale celor mai buni reprezentanți ai poporului nostru.

.....

Fără subterfugiile sau trucurile prin care un pictor îndemînat știe să-și ascundă nepriceperea, Andreescu atacă problemele direct și-și creează din puțin și cu siguranță o tehnică personală. Îl simțim cum, atras de greutatea, luptă cu lipsa de experiență, forțîndu-se să meargă pînă la capăt, pe care uneori îl atinge, alte ori nu.

De la început vede larg. Pensula, aplicată cu hotărîre, cu energie, lasă straturi solide, aproape în relief, sculptînd formele ca să spunem așa. În afară de părțile în care este obligat să întindă aceeași culoare pe suprafețe mari, cum ar fi un cer galben uniform sau pereții

cafenii ai *Caselor de țară* (colecția Iarca), în care pentru nevoia de exactitate artistul este obligat să șteargă urmele penelului, tușa cu pastă rămîne vizibilă, aproape brutală. În această perioadă culoarea nu este nici limpede nici strălucitoare. Tonurile sînt adesea puțin lucioase, opace. Nici o concesie pentru încîntarea ochiului. Totul este conceput ca să reflecte exactitatea. Un cafeniu cam murdar ne izbește cu aspectul său pămîntiu, prin dezacordul în care se găsește cu tonurile vecine, mai ales cînd acestea au început să se altereze și cînd murdăria s-a cuibărit în cutele picturii. Din cînd în cînd izbucnește o culoare, o nuanță mai violentă, țîșnind parcă din cadru, ca de pildă albul de cretă al unui perete din tabloul pe care l-am pomenit mai sus, sau cîteva pete de un verde puternic al tufelor de iarbă, în multe din peisajele de vară. În mod fericit, instinctul îl servește pe pictor. El îi dictează această sinceritate care este calitatea izbitoare a pînzelor sale. Pe alocuri, la Andreescu, apare poezia naturii, fie într-un fond limpede și delicat, fie în lumina care se întrezărește cernută printre crengile arborilor, fie în felul delicat și exact cu care știe să redea un cer palid, brăzdat de nori transparenți.

O dovadă în plus a preferinței pictorului pentru mediul atît de trist dar atît de caracteristic al împrejurimilor Buzăului este frecvența cu care revine această temă în picturile lui, pînă la plecarea din Franța.

.....

Examinîndu-i pe impresioniști, descoperă în el o sensibilitate asemănătoare cu a lor, un ochi în stare de aceleași operații pentru descompunerea și recompunerea culorilor și a luminii, o tehnică bazată pe aceleași procedee de perspectivă și mai cu seamă fața de natură aceeași atitudine « modernă », adică adevărată și actuală.

Fără să vrem, un peisaj ca *Iarna la Barbizon* amintește de Sisley, fără să fie un Sisley adevărat. Nici armonia generală bazată pe alte tonuri, nici sentimentul mult mai trist al pictorului român, nici scara valorilor, nici raporturile dintre fond și primul plan nu sînt ale unui Sisley.

Asemănarea este mult mai greu de stabilit, este ca și cum am privi două figuri din aceeași familie, dar care nu păstrează nici o trăsătură asemănătoare. *Drumul mare* (Muzeul Kalinderu) amintește de Pissarro, *Peisajul* din colecția dr. Dona poate de Bazille, adică au un aer înrudit cu ei. Andreescu are un simț al volumelor, al solidității formelor pe care îl întîlnim rar la Sisley, de pildă, sau la Pissarro. Ceea ce preia pentru el de la acești maeștri nu sînt teoriile lor, de care poate nici nu se sinchisește, ci acel parfum de viață pe care impresioniștii îl aduceau cu ei, atitudini, gesturi, fel de a pune în cadru, o categorie întreagă de subiecte și, poate dincolo de această latură exterioară, pătrunderea ochiului lor cercetător, chimia vrăjită a coloritului și a armoniilor lor rafinate, o manieră de a picta expresivă și bogată.

din: Andreescu, Craiova, <Editura> Ramuri, 1932 (Collection Apollo. Art roumain moderne), p. 6—7, 16—17, 37—38.

LUCHIAN

.....

Însemnează oare că toți cei la care ne gîndim azi, cînd trecem în revistă, ca într-o vastă panoramă, pe cei mai însemnați dintre pictorii noștri, lui îi datorează situația lor? Nu, desigur. Cu excepția lui Tonitza, coborîtor în directă linie din Luchian și, în unele privințe, continuatorul său, ceilalți se adapă de la alte izvoare — cînd se adapă. Nemijlocit nu-i datorează mai nimic. Fără el însă, cei mai mulți n-ar fi găsit un mediu favorabil în care să se dezvolte, n-ar fi avut nici libertate, nici îndrăzneală, ar fi ezitat să fie cu totul sinceri, s-ar fi izbit la tot pasul de rezistența publicului, de anume îngrădiri pe care numai Luchian le-a dăritat.

Apoi, punînd cu hotărîre pictura noastră pe linia culorii și a luminii, acordînd atîta importanță lirismului și plăcerii ieșite din decorativ, el a dat o lovitură simțitoare vechilor metode de studiu, în vederea cîștigării aptitudinilor de pictor, — metode pe care contactul cu pictura novatoare franceză le dovedise vătămătoare. El a contribuit încă într-o largă măsură ca să lege din nou arta cultă de vechea tradiție românească, ca să o facă se se sprijine pe temelia solidă ce noi, românii, o posedăm dintr-o milenară experiență, ieșită din practicarea admirabilei arte populare. Dacă instinctiv, ori conștient, e greu de spus: Luchian este însă acela care a deșteptat în noi porniri ce dormeau de multă vreme și ne-a mînat pe calea acelor realizări care mai mult decît oricare altele se potriveau cu însușirile noastre permanente. Și, mare artist el însuși, a predicat cu exemplul, și tot cu exemplul ne-a arătat de ce excese se cuvine să ne ferim, pentru a nu cădea în păcat. A ține însă dreapta măsură, cum a făcut el, este extrem de greu. Aceasta cere nu numai o construcție sufletească armonioasă, ci și o atitudine fermă, ieșită poate nu atît dintr-o doctrină estetică, cît empiric, din interpretarea judicioasă a unor experiențe zilnice, sub controlul gustului și al inteligenței, control care nu este la îndemîna oricui.

.....
Fără să o fi formulat vreodată cu precizie, simțim că la baza credinței sale estetice era o încredere fermă în puterea expresivă a liniei. Cea mai bună dovadă despre aceasta sînt nu numai atîtea desene și acuarele, fără cunoașterea cărora nu s-ar putea înțelege importanța operei sale în ansamblul ei, ci mai ales marele număr de pastele, tratate cu tot atîta grijă, cu tot atîta seriozitate și aplicație, cu cel puțin tot atîta plăcere, ca și tablourile în ulei. S-ar părea că, pentru Luchian, nu era deosebire între o materie și cealaltă. Subiecte importante sînt executate indiferent într-o tehnică sau alta — și nu numai în ultimii ani, cum ar părea să reiasă din afirmația unui biograf, de vreme ce *Casele la țară* este din 1894, ca și *Ruinele Mănăstirii Comana*. Ba încă, tocmai pentru că în pastel el putea să-și satisfacă nevoia de a îngrădi cu precizie forma, fără să-i confere un aspect prea uscat, de a evoca, tot desenînd, cele mai delicate valori și nuanțele cele mai rare de tonuri, n-ar fi exagerat să pretindem că pastelul era tehnica sa preferată. El a practicat-o, după toate probabilitățile, la sugestia lui Degas. Ilustrul pictor francez, printre contemporanii lui Luchian, se servise de pastel nu numai cu aceeași dragoste, dar și cu autoritate și o măiestrie care pînă azi fac admirația oricărui cunoscător. La acesta însă pastelul nu era totdeauna o tehnică aleasă, ci mai degrabă impusă, din pricina bolii de ochi de care suferea, și care progresa continuu. Lipsit aproape cu totul de vedere, cu bastonașele colorate, el putea mai ușor și în mod mai logic accentua conturile, fără ca aspectul general al tabloului să sufere. Apoi, cu pastel, el nu mai era obligat să-și constituie singur nuanțele de care avea nevoie: ele erau stabilite gata, clasate și rînduite în așa chip, încît le putea alege fără dificultate, chiar neajutat de altul. Pînă și cineva cu vederea slăbită nu se putea înșela asupra lor. Luchian nu s-a plîns niciodată de ochi, nici chiar în ultimii ani ai vieții. A practicat pastelul pentru că i-a plăcut, pentru că aspectul lui delicat, vaporos și suav îl mulțumea în chip deosebit.

Materia de care se servește, nițel imaterială ca aspect, dar precisă prin urma ce lasă pe carton, felul în care se obține tonul cu aceste « bastonașe electrice », după cum le numește el față de Cioflec, îi convenea. De aceea, în opera lui, nu e drept să se facă o distincție între ulei și pastel, ambele constituind un fel constant de exprimare. Și într-una, ca și în cealaltă tehnică, el ne-a lăsat opere remarcabile, cu atît mai solide și mai desăvîrșite, cu cît ne apropiem de sfîrșitul tragicei sale existențe. Ceea ce ne izbește în mai fiecare lucrare este sentimentul ce se desprinde din ea, un calm nuanțat de melancolie, ceva adînc și puternic, ce ține parcă de rugăciune. La exemplul primelor tablouri ale impresioniștilor, a pictat și el vederi din oraș, *Vara*, de pildă (1907), cu un pom lîngă o poartă, dincoace de un zid, pe o zi cu soare. Pete puternice de lumină cad greoaie printre crengi și frunze, o cascadă de rotoagoale aurii. Dar pînă și într-un astfel de subiect sentimentul de melancolie nu lipsește.

din: *Maestri ai picturii românești în secolul XIX — Grigorescu, Andreescu, Luchian*. București, Fundația pentru literatură și artă, 1947, p. 48—49, 62—63.

În istoria plasticii române, Paciurea deține un loc unic, în el se întâlnesc nu numai însușiri rare, nu numai calități care pun în umbră pe ceilalți contemporani, dar mai ales și în primul rînd un zbucium tragic, o înfrigurare de tot momentul, care cînd biciuie, cînd paralizază puterea sa creatoare. Nu neliniștea rezultată din nesiguranța în fața soluțiilor multiple ale unei probleme esențiale de ordin estetic sau tehnic, ca la orice artist cu conștiința răspunderii, ci cea de ordin metafizic, o ardoare, un tremur intern, o anxietate poate în fața problemelor adînci ale vieții. Neliniști și ezitări de ordin tehnic a avut probabil și el. Dar ele nu apar în mod evident, în opera sa de proporții reduse — ce e drept — și cam uniformă, decît în faptul că așa de des își schimbă stilul, cum vom vedea. În fața materiei plastice el nu s-a îndoit, nu s-a întrebat cum o va reduce la ceea ce dorește, sigur că la urma urmei o va stăpîni. În fața subiectului el însă se întreabă, căci vrea să-l încarce cu toată tulburarea sufletului său. Își face despre lume și om, despre destinul lui o idee proprie și, solitar și meditativ din fire, incurabil misogin, el caută să pună în pămînt, în piatră sau în bronz concepțiile sale, triste și nu prea bine lămurite. Este ceva romantic și nebulos în spiritul turmentat al acestui sculptor, care, dacă ar fi fost mai cultivat, trăit în alt mediu decît cel plat și neînsemnat în care s-a mișcat mai toată viața, ar fi putut lăsa o operă, nu numai tot așa de excelentă, cum e cea rămasă de la dînsul, ci cu o semnificație mult mai înaltă.

Din aceste meditații și solilocuri au ieșit acele bizare himere. El are ambiția să creeze noi tipuri, se zbate, își petrece vremea desenînd fel de fel de asemenea fantasmе — unele din aceste desene numărînd cu sutele, superioare realizărilor în sculptură —, dar în fond nu ajunge niciodată la ceva deplin mulțumitor, se repetă mereu, cu mici variante.

O întreagă familie spirituală de artiști aparține grupului al cărui șef incontestabil este Michelangelo. Paciurea ține și el de acest grup, prin multe din însușirile sale. Pe cînd titanului, ca om desăvîrșit al Renașterii, nu-i lipsește nimic și nimic nu-i este străin din ce este omenesc, după versul latin, căci el simțise și gîndise tot ce poate simți și gîndi o ființă umană; mai mult încă, luase atitudine față de concluziile la care ajunsese simțind și gîndind, trecînd adică prin temperamentul său impresiile și ideile provocate de lumea exterioară, Paciurea se ține timid și înfricoșat, la pragul acelei lumi. Michelangelo se manifesta nouă în toată splendoarea geniului lui și el zbuciumat și neliniștit, în *Moise*, în *Profeți*, în *Sclavi*, în *Coborîrea de pe cruce*, în *Plafonul Sixtinei*, pe cînd Paciurea nu reușește să-și făurească decît imaginea himerelor. Aici se vede, dacă mai era nevoie de asemenea demonstrație, mai elocvent decît prin oricare altă probă, ce înseamnă cultura și inteligența pentru un artist atunci cînd, prin împrejurări vitrege, cum era cazul cu Paciurea, cineva este lipsit de ele.

Fără a merge pînă la Michelangelo, a cărui personalitate nu e bine nici măcar ca un exemplu inaccesibil să fie citată, un alt artist, francez de origine, prezintă și el oarecare similitudine de temperament și de fire cu Paciurea. Este vorba de pictorul delicat și de gravorul cu o așa de bogată și de plină de enigme fantezie Odilon Redon. Dar și acestuia, cultura și ambianța intelectuală și morală în care trăia îi deschid atît de vaste orizonturi — tot în domeniul visului —, la care lui Paciurea, din nefericire, îi este interzis să aspire. Cei cîțiva ani petrecuți în Paris, poate și acolo retras și singuratic, cum va fi apoi la București, nu pot îndrepta lipsurile sculptorului, rezultate dintr-o origine modestă și o cultură extrem de fragmentară, în afară bineînțeleas de cea strict profesională pe care o poseda pe deplin.

din: D. Paciurea. În: *Revista fundațiilor*, XIV (1947), nr. 2, p. 6—7, 8—9.

PETRAȘCU

Pentru unii artiști pictura înseamnă desen sigur și fericită îmbinare de linii. Pentru alții ea este culoare, rînduire de pete strălucitoare și variate, ce se acordă în chip nimerit pe

suprafața pânzei. Există însă și o a treia categorie de pictori, indiferenți la farmecul unei compoziții nobile ori savante, rebeli la plăcerea produsă numai de prospețimea tonurilor unui tablou. Această a treia grupă țineste înainte de toate la o satisfacție de un ordin mai material, însă puternică și, s-ar putea zice, mai conformă naturii noastre. Este satisfacția ieșită din prețiozitatea și raritatea materiei de care s-a servit artistul, a pastei suculente, grase, lucioase, adesea translucide, și în care stau parcă închise pulberi de pietre scumpe, smalțuri ori de-a dreptul parcele de raze de lumină. Pensula acestor pictori, mai adesea cuțitul, lasă dire adinci în substanța viscoasă, o zdrobesc, o fac să se supună voinței dârze a celui ce le poartă, cu un fel de frenezie uneori, cu ceva din avîntul și neprevăzutul inspirației, alteori pe îndelete, adăugînd strop lîngă strop și pîrticică lîngă pîrticică, cu o răbdare de furnică, dar și cu un instinct sigur de cum va apare totul, peste nenumărate zile de muncă încordată. Uscîndu-se, aceste șanțuri și creste de substanță colorată vor căpăta duritatea și luciul plăcut al agatelor. Un element senzual se desprinde dintr-o atare execuție. Îți vine parcă nu numai să privești un tablou, ci să-l pipăi, să-l mîngîi cu mîna, cum ai face-o cu o stofă moale și caldă, ca un fruct cu pielea lucioasă și netedă, sau acoperită cu puf ușor.

Evident, coloritul unor astfel de opere, felul în care sînt aranjate tonurile, sau încă jocul alternant al umbrelor și luminilor n-au putut să nu preocupe și ele pe autorul tablourilor. Însă aceasta s-a întîmplat numai într-o măsură mai puțin însemnată și, neîndoios, în mod subsidiar. Calitatea de suavitate și finețe, aspectul îmbătător uneori, alteori ca o explozie de lumină, al adevăraților colorști, nu-l găsim în lucrările lor. Căci, un adevărat colorist este un artist făcut să prindă din natură infinita varietate a nuanțelor, chiar a celor mai subtile, raporturile lor reciproce, reflexele unora asupra altora, acele tonuri, cînd palide și delicate, cînd vii și răsunătoare, pe care orele zilei ori anotimpurile, în succesiunea lor, le revarsă asupra naturii, peste un colț de peisaj, într-o stradă forfotind de lume, în sate, în orașe, pînă și în interiorul caselor. Toate aceste calități sînt mai mult sau mai puțin subordonate, de către cea de a treia categorie de pictori, aspectului fizic al unui tablou, consistenței pastei, vinelor ce brăzdează materia picturală, expresivității « tușei », adică acelor însușiri care constituie așa-zicînd « geologia » unei opere.

Ceea ce un astfel de pictor dorește mai presus de orice este ca o pînză să se prezinte sub forma unui obiect prețios; ca stratele succesive de culoare ce au dat naștere tabloului să se potrivească între ele, să reziste vremii și să se comporte ca faldurile suprapuse ale unui teren; ca ele să formeze un fel de pavăză solidă și strălucitoare peste stofa sau lemnul ce le suportă; ca epiderma picturii, prin grăuntele său, prin modul în care primește, reține și reflectă lumina, să satisfacă în noi o nevoie instinctivă de materie bogată, somptuoasă și rară. Însă, pentru a atinge acest scop, nimic nu e lăsat la voia întîmplării și, mai puțin ca orice, raportul valorilor, contrastul sau potriveala între fond și celelalte părți ale compoziției, între tonurile calde și cele reci, între efectele strălucitoare și suprafețele neutre ce le pun în valoare, între petele de lumină și spațiile sumbre. Prin astfel de însușiri acești făuritori de smalțuri și giuvaere în pictură se apropie de colorști. Ei produc tablouri care nu-s deloc mai prejos decît ale acestora în ce privește calitatea ochiului celui care le-a imaginat, puterea lui de a se emoționa în fața modelului — peisaj sau figură —, de a realiza echilibrul întregului, într-un cuvînt de a scoate ceva armonios și unitar.

George Petrașcu aparține și el acestui grup.

Petrașcu a produs puține compoziții de mari dimensiuni. Analizîndu-se totdeauna cu precizie și obiectivitate, el și-a dat seama de toate resursele sale, de calitățile ca și de slăbiciunile incontestabilului său talent. Sforțările sale, prin gust și prin educație, s-au îndreptat către rafinamentele de paletă, către o execuție lentă însă bogată în resurse și fastuoasă, unitară și armonioasă. În dorința de a nu neglija nimic din ceea ce ar putea face suprafața pictată tot atît de frumoasă pe cît era de solidă și sănătoasă, rezistînd vremii și accidentelor de atmosferă, el este obligat să insiste, să revină la intervale, să reia de mai multe ori o lucrare începută, să-și supravegheze de aproape fiecare trăsătură de pensulă. Totul trebuie exprimat, sincer și definitiv exprimat, într-o astfel de operă. Nimic nu poate fi lăsat sugestiei, cooperării cu privitorul. Cum s-ar putea altfel? Catifeaua și mătasea, smalțul și pietrele fine, cu care

această pictură vrea să rivalizeze, nu sînt ele însele și nu ne plac decît pentru că nimic nu le lipsește din ceea ce constituie natura lor intimă, esențialul existenței lor. Forța lor de acțiune și farmecul ce radiază din ele sînt rezultatul unui complex de calități reale și mereu prezente. Nu se pot închipui cu imaginația caractere ce trebuie să influențeze direct și puternic asupra celor mai materiale dintre simțurile noastre, văzul și tactul: unul din dezavantajele oricărei opere care neglijează colaborarea cu intelectul și face apel mai ales la reacțiunile omului fizic.

Operele de mari dimensiuni însă, tablourile ce sînt destinate să vorbească de departe minții și ochilor, nu se pot dispensa de o atare colaborare. Ideea, conceptul, este unul din mijloacele lor de atracție și, deci, de convingere. Însă ideea înseamnă ierarhie, clasare în ordinul valorilor spirituale și plastice, sacrificiul unor detalii în favoarea întregului, renunțarea la orice efect de amănunt care nu contribuie la succesul final. De aici rezultă, în execuție, acele diferențe de factură, acele diferențe de punere în valoare, înăuntrul aceleiași compoziții, cu care temperamentul lui Petrașcu nu s-ar putea împăca. El nu se consideră el însuși, în întregime el însuși, decît în operele de proporții mijlocii. Numai atunci reușește, ca nimeni altul la noi, să-și dea întreaga măsură a talentului său, să desăvîrșească lucrurile ce-l preocupau, în oricare din părțile lor, să le ducă la perfecțiune cu sentimentul pe care îl are cineva cînd termină un lucru, în care și-a pus toată dragostea și toate posibilitățile de realizare. Prin aceasta, pe deasupra veacurilor, maniera sa întîlnește pe cea a primitivilor, acei admirabili și neîntrecuți meșteșugari ai paletei. Ca acei maeștri din Țările de Jos, care lucrau ani de-a rîndul la același tablou, el ar avea dreptul să pună în josul multora din lucrările sale mențiunea în același timp modestă și orgolioasă: « Atîta pot ».

din: G. Petrașcu. Craiova, Editions Ramuri, <1931>, (Collection Apollo. Art roumain moderne), p. 5—6, 32—34.

STERIADI

Rari au fost pictori la noi, cu excepția lui Grigorescu, care să producă în același grad cu Steriadi impresia darului primit la naștere și pe care nimic nu-l înlocuiește, căci putem spune fără ezitare că, pe orice pune Steriadi mîna, de cînd îl cunoaștem, fără efort în aparență, cum cîntă pasărea pe creangă, devenea un obiect de artă.

La această norocoasă și excepțională dispoziție el a adăugat un temperament vesel și echilibrat, plin de fantezie și de spirit, un fel de tinerețe nesfîrșită, pe care nici vîrsta, nici împrejurările vieții, nu totdeauna favorabile, n-au alterat-o.

S-a născut dintr-o familie de oameni pentru care arta era o necesitate, ca și pîinea de fiecare zi, oameni care nu numai gustau, dar chiar practicau anume genuri de artă. De mic copil el a fost învățat să prețuiască această formă superioară de activitate, pe lîngă care marea majoritate a oamenilor trecea foarte adesea nepăsătoare; să se bucure de ea, să analizeze motivele care-l făceau s-o iubească, așa încît cu greu s-ar fi găsit la noi, printre artiști și amatori, ceva cu un gust mai sigur, cu un mai just criteriu de judecată în chestiunile legate de artă. Este drept că temperamentul îngăduitor și binevoitor al lui Steriadi, o dispoziție adînc înrădăcinată de a fi plăcut semenilor săi, o reală generozitate, îl făcea să nu exprime bucuros verdictul ieșit din acea judecată, cînd el n-ar fi fost favorabil interlocutorului. Totuși, ceva în accentul cu care pronunța cuvintele, cînd ele nu exprimau părerea sinceră, o ezitare de ton, o nevoie de a trece repede la un alt subiect, ne avertizau de adevăratul lor înțeles, iar acel înțeles dovedea o mare experiență și o adîncă înțelegere a artei.

Așa a trebuit să fie Steriadi de copil, un om sociabil înainte de orice, și așa a rămas, fermecător în vorbă și în atitudine.

Pe lîngă familiarizarea cu pictura, în cercul alor săi el s-a obișnuit să guste și chiar să practice și alte forme de artă: muzica, poezia, literatura noastră și a altora. Persoanele pe

care le întâlnea în casa părintelui său i-au dat cunoștințe asupra tot ce era în acea vreme frumos și mare, asupra a tot ce merita admirația și respectul unui tânăr. Mai ales l-au ajutat să se cunoască pe sine de mic copil, să se analizeze și să știe că vocația sa era să devină pictor. Contemporanii lui de seamă, cei care s-au ridicat la noi la primele ranguri ale artei, n-au avut norocul acestei clare viziuni asupra propriei lor personalități. Pallady și-a crezut, sau, pentru el, părintele său i-a crezut însușirile unui om de știință pură; Petrașcu, dacă nu mă înșel, pe cele ale unui medic; Ștefan Popescu, calități didactice; Iser, pe cele ale unui ziarist desenator; Steriadi singur, dintru început, a mers drept la țintă. N-a trecut prin școli înalte și prin universități, ci, de foarte tânăr, prin școlile de artă, mai întâi la noi ca elev al lui G. Dem. Mirea, apoi la München, unde n-a stat decît doi ani, apoi la Paris, cu Jean Paul Laurens.

Omul glumeț, iubind plăcerea și căutînd-o des și oriunde, dispus chiar să treacă drept frivol, dintr-un fel de timiditate, și dușman al unei prea formale seriozități, a făcut studii solide și profitabile, cu unul dintre cei mai cunoscuți pictori și profesori de la începutul secolului, căci aceasta era reputația lui Jean Paul Laurens. Acesta a reușit să inspire elevului său dorința unor tablouri de mari dimensiuni, complexe, în care toate cunoștințele cîștigate să fie puse la contribuție, sensul pentru o compoziție echilibrată și unitară, veracitatea tipurilor, expresivitatea desenului, armonia unui colorit personal, așa cum au fost lucrările cu care Steriadi s-a impus, nu numai publicului nostru, dar și celui din orașele Apusului, unde au fost expuse: *Chivuțele și Hamalii din portul Brăilei*.

Oricare dintre aceste două tablouri, care au făcut senzație în expoziția noastră, au necesitat numeroase schițe și studii, înainte ca ideea definitivă să-și fi găsit realizarea. Au făcut senzație, dar n-au atras autorului avantajele la care el avea dreptul să se aștepte. De aceea, după acest strălucit debut, Steriadi aproape renunță la compoziția de mare format și-și îndreaptă atenția spre subiecte, care mai ușor erau înțelese de public, peisaje, portrete, naturi statice. Ochiul său, de o finețe neîntrecută la noi decît poate de singur Pallady, știe să descopere în orice motiv din jurul său nu numai ceea ce era exact și veridic, dar ceea ce era esențial, și să-l prezinte în lucrări de o armonie surprinzătoare. Totul era remarcabil și personal în cele care erau reușite, și cea mai mare parte îndeplinea această condiție. Desenul era precis și expresiv; aranjamentul armonios, fie că era vorba de un portret, original pus în cadru, în atitudinea care convenea cel mai bine figurii și psihologiei modelului, fie că era vorba de o natură statică, ori de o vedere din natură, care părea întotdeauna simplă, aleasă la întîmplare, dar care oferea aspectul cu adevărat neașteptat al unui motiv, uneori un crîmpei de stradă sau o casă din oraș, alteori de la mare, ori de la baltă, ori din împrejurimile Balcicului sau ale Bucureștiului. Coloritul era poate într-un și mai înalt grad însușirea cu care se recomanda artistul admirației noastre. Sugestiile pentru acele tonuri luminoase, care așa de minunat se potriveau între ele, îi veneau mai puțin de la maestrul său direct, a cărui influență se simțise în aranjamentul tablourilor de mari dimensiuni, decît de la impresioniști, care cuceriseră, tocmai în acea vreme, favoarea tineretului artistic din întreaga Europă apuseană. Fiecare operă ieșită din paleta lui Steriadi era și rămîne o sărbătoare pentru ochi. (. . .)

Dar Steriadi a fost departe de a fi numai un pictor eminent. Activitatea sa de desenator și de litograf merită o tot atît de mare atenție. Căci omul acesta, care lăsa să se creadă despre sine că-și pierde adesea vremea, era un zelos muncitor, în epocile în care pasiunea de a picta îl stăpînea, iar aceasta se întîmpla mai des decît credeau chiar prietenii. Întotdeauna avea un carnet în buzunar, iar acel carnet, într-o cafenea, uneori pe stradă, se umplea de schițe și de note, așa încît acest leneș lasă după el sute de mii de tablouri și de desene și cîteva zeci de litografii.

Desenul constituia plăcerea și pasiunea sa zilnică. Nimic nu-i era mai drag decît să traducă în cîteva linii, cu stiloul, mai rar cu creionul, aspectele persoanelor ce întâlnea, o scenă văzută din întîmplare, un colț de peisaj. Cu o promptitudine și cu o ușurință de mînă surprinzătoare, în cîteva minute se preciza pe foaia de hîrtie unul din cele mai plăcute desene din arta noastră. Cu minunatul său sens al umorului, cu percepția hipersensibilă a ochiului, cu imaginea mereu trează și în căutare de ceva nou și distractiv, de fiecare dată el discerne, în fiecare om întîlnit, caracteristicul, și-l închipuia pe acest om executînd acțiuni

potrivite cu aspectul lui fizic, cu îndeletnicirile lui, și uneori amuzat și rîzînd singur de scena ce-și închipuise, o trecea pe foile carnetului său.

Și Grigorescu desenase admirabil, poate uneori cu o linie mai plăcută în ductul ei, ceva mai corect și mai citeț decît Steriadi, care în ultimul timp mai ales se oprise la un stil nițel eliptic, care trebuia completat de privitor cu imaginația. Și Grigorescu a făcut caricaturi, unele foarte bune. Dar Grigorescu n-avea umorul, vioiciunea inteligenței lui Steriadi, darul său de *à propos*, cum spune francezul. Grigorescu privea o figură, îi remarca părțile susceptibile să devină amuzante sau grotești, și se oprea aici. Steriadi mergea mai departe. Pe cei care cad sub vîrfurile condeiului lui îi închipuie în diverse ipostaze, acționînd, victime ale caracterului sau ale fizicului lor, își formulează imediat despre ei o legendă umoristică, care se potrivește cu scena închipuită și prin aceasta devine cu mult mai interesant. Cu o malițiozitate blîndă, rareori cu sarcasm, sute și mii de persoane, prieteni și necunoscuți, i-au servit ca punct de plecare pentru sutele, poate miile de desene, pe care le dăruia cu generozitate în dreapta și în stînga. Prieteni la care înainte de ultima boală se ducea mai des au ajuns să aibă nenumărate astfel de opere, o galerie întregă de tipuri, comentate de cel mai spiritual condei, documente neprețuite ale epocii în care trăim.

din: Jean Alexandru Steriadi. În: Studii și cercetări de istoria artei, III (1956), nr. 3-4, p. 11-12 și 14.

ȚUCULESCU

.....
În acest « sezon » mort am avut însă una din cele mai puternice surprinderi. La Ateneu și-a expus lucrările un medic, Ion Țuculescu. Este cel mai senzațional debut pe care l-am întîlnit în ultimii ani. Un așa de evident temperament, atît de năvalnic dar artistic, sînt cu totul excepționale. Tînărul, foarte tînărul doctor în medicină, este departe de a fi amatorul clasic, pentru care pictura este ceea ce era vioara pentru marele Ingres. Ne găsim în fața unei vocații evidente, a unei pasiuni pentru artă, care are nevoie să se exprime, care se cere manifestată, și care a inspirat celui pe care îl stăpînește, cu toată inexperiența sa, cîteva tablouri originale și puternice. Cu un instinct care uimește, la cineva evident lipsit de studii serioase, el și-a ales subiectele cele mai potrivite: naturi moarte, peisagii. Totul este văzut în pete largi, de o vigoare și de un rafinament coloristic neobișnuite. Pe un fond brun roșiatic uneori cald, obținut prin cîteva trăsături de pensulă viguroase, se desprind cîteva obiecte lucioase, gras tratate, solide, ori încă un buchet de flori, în tonalitățile cele mai nuanțate și cele mai armonioase. Alte ori este vorba de o vedere din insulele grecești, vreun port cu o mare albastră, intensă, în jurul căreia se înalță case roșii, într-o gamă care merge de la un roz gălbui, pînă la cel mai puternic purpuriu. Un sentiment romantic și tineresc străbate toate aceste pînze, o viziune însorită însă puțin apocaliptică, care te fascinează și te urmărește. Fără voie mintea îmi fuge la Monticelli, acel neîntrecut mînuitor al pensulei, unul din oamenii cei mai dotați pentru latura exterioară a picturii pe care îi cunoaște istoria artei.

Țuculescu a cîștigat partida. Este un pictor și poate un pictor mare sau, mai degrabă, capabil să devină. N-am decît o rezervă: un astfel de debut, poate un astfel de succes (dacă și ceilalți sînt de acord cu mine), este ceva cam îmbătător. Pictura este una din meseriile cele mai grele. Ea reclamă mai întîi temperament, darul înnăscut care nu se poate înlocui cu nimic, și care este prezentul oferit de ursitoarea cea bună. El trebuie însă cultivat și continuu antrenat prin nenumărate și plicticoase studii.

Desenuri, desenuri și iar desenuri, studii și note, care să formeze mîna și să mobilizeze memoria. În aceste condiții nu mă sfiesc să prevestesc artistului un frumos viitor.

din: Expozițiile din luna mai. În: Universul, LV (1938), nr. 128, joi 12 mai, p. 8.

Vom începe cu tablourile lui D. Ghiață care n-a mai expus la noi de trei ani de zile. Este natural, în aceste împrejurări, să ne întrebăm de la început: ce ne aduce nou acest artist, în plină dezvoltare, care a fost evoluția sa în acest interval de timp, în anii cei mai semnificativi ai naturalei sale? « Căzul Ghiață », felul cum a ajuns să se afirme acest pictor, caracterul grav și așa de evident românesc al artei sale, contactul pe care l-a păstrat, nestingherit, cu provincia sa natală s-au impus multora, nu numai în țară, dar și peste hotare. Acolo, subiectele ce trata, felul uneori aspru, dar așa de personal, în care le interpreta, coloritul său mai ales, amestecul de rafinament și de neîndemînare, care apărea în unele din lucrări, și care era o probă evidentă despre perfectă sa sinceritate, au deșteptat un interes, pe care nu l-au putut naște alți artiști, mai formați poate dar mai aproape de Occident de cum era Ghiață. Mă gîndesc, spunînd aceasta, la profesorul Focillon, care i-a consacrat un entuziast articol, la conversații avute cu unii directori de muzee, la scrisori primite din Londra, din redacția revistei *The Studio*.

Mărturisesc că așteptam cu oarecare neliniște momentul contactului cu ultima expoziție.

Ea nu ne-a decepționat; din contră, se așează pe linia naturală a unei evoluții normale, deplin satisfăcătoare. Ghiață va fi numit cîndva nu numai pictorul țăranilor, ai țăranilor veridici, așa cum îi cunoaștem, cum nu i-am mai văzut de la unele tablouri de Grigorescu mai naturali chiar decît ai acestuia, ci și pictorul iernelor. În adevăr, cele destul de numeroase impresii din acest anotimp, de la țară sau de la oraș, sînt printre cele mai bune ce cunosc în pictura noastră.

Nu vorbesc de cele în care unele personaje sînt poate ceva cam țepene (dar totdeauna juste prin nota de culoare), cam disproporționate față de restul picturii, ci de cele în care zăpada, cu notele ei cînd reci, cînd calde și scînteietoare, în lumina soarelui ce apune, este văzută și redată în intimitatea nuanțelor ei, în acea atmosferă umedă uneori, și cam tristă, în care apare într-un peisagiu de sentiment asemănător cu cel al lui Andreescu, sau în aerul limpede și rece al altora.

Biserica Domnească din Curtea de Argeș, lucrare importantă în cariera artistului, *Clopotnița bisericii Domnești din Tîrgoviște* (cu rezerva unor tonuri rozatice, care turbură armonia tabloului), alte cîteva sînt o probă evidentă despre cele ce afirmăm. În același timp studiile sale asupra vieții țăranilor, singuri sau în grup, unele pornind de la un punct de vedere decorativ, altele adevărate documente prin precizia și franchețea lor, au fost continuate.

Multe, foarte multe note și schițe, unele mai vii și mai interesante decît altele, în care o mișcare sau o situație caracteristică, un gest sau o atitudine au fost prinse cu o mare precizie, cu acel dar, așa de rar, de a intra în gîndul și sufletul țăranilor noștri.

Se simte simpatia între model și artist. Sfîoși și închiși cu orășenii, care de altfel nu s-au servit de ei, în unele din tablourile lor, decît pentru a-i face ridiculi, dîndu-le « poze » așa zise poetice în compozițiile lor, au recunoscut în Ghiață pe unul de-al lor, s-au arătat așa cum sînt, triști sau veseli, cu fețele chinuite, cu atitudinile lor de statui medievale, așa de elocvente în simplitatea lor. O privire de-a lungul panourilor în care sînt înșirate aceste lucrări de mici dimensiuni este mai instructivă decît multe lecturi asupra oamenilor de la noi. Ele sînt pictate apoi cu tot farmecul unui colorit viu și original, propriu artistului, în care tonurile sînt cînd obținute pe îndelete, cînd abia indicate din fuga pensulei.

Printre naturile moarte se găsesc de asemenea cîteva în care se observă toate însușirile serioase ale pictorului: frumusețea tonului, sentimentul pentru natura particulară a obiectelor, compoziție originală și, mai presus de orice, o vigoare bărbătească.

din: *Expozițiile din luna martie*. În: *Universul*, LV (1938), nr. 70, sîmbătă 12 martie, p. 9.

Trei calități ne izbesc în această teribilă dramă, una din pînzele supreme ale picturii franceze din secolul al XIX-lea: compoziția ei, felul eclerajului, culoarea sau mai degrabă lipsa de culoare. S-a spus adesea că Géricault, pentru a accentua despărțirea sa formală de școala clasică davidiană, se întorsese la compoziția piramidală, scumpă Academiei. În adevăr, nici urmă în *Meduză* de compoziție în basorelief. Totuși, pentru a ne explica acest fenomen, trebuie oare neapărat să presupunem din partea pictorului o ostilitate evidentă față de reprezentanții clasicilor? Este o presupunere care cu greu s-ar putea susține pentru o epocă în care, am povestit-o, el dansează de bucurie pentru că Guérin exprimase aprobarea sa, și merge în toate zilele la Luvru ca să-și sature ochii de nudurile *Sabinelor* și al lui *Leonidas*. Și, la drept vorbind, compoziția *Meduzei* este ea oare cu adevărat în piramidă? Să nu uităm că tabloul primitiv, așa cum a fost dus la Salon, nu cuprindea cadavrul acoperit de lințoliu, figură fără de care o piramidă, chiar aproximativă, n-ar putea exista. Nu este nici o compoziție în mase, așa cum o întâlnim din ce în ce mai mult în operele romantice. Toată această avalanșă de nuduri ale *Meduzei* îmi par că se pot înscrie într-un triunghi format de unghiul drept al cadrului, în stînga, cu o diagonală care ar tăia tabloul de la stînga spre dreapta. Și dacă tragem o altă linie care, plecînd de la bîrna din primul plan ar merge către unghiul superior din dreapta, am fixa cele două limite între care se pot închide toți actorii acestei drame. Paralel cu această revărsare și această ascensiune gradată de la stînga spre dreapta, remarcăm și o accelerare progresivă a gesturilor personajelor, un crescendo care merge de la imobilitatea completă a figurilor de la stînga, la frenezia nebună a celor din dreapta. Această mișcare am mai întâlnit-o, dar de sus în jos, în crochiul pentru *Revoltă*, din muzeul din Rouen. O atare persistență ne arată că acest procedeu în compoziție decurgea la Géricault dintr-un principiu și că nu era ceva întâmplător. De altfel, aceasta nu era o idee nouă. Caravaggio și imitatorii acestuia, Guercino între alții, pentru a nu vorbi de Rafael, o urmaseră. Rubens de asemenea, dacă n-ar fi decît în admirabilul *Drum spre calvar*, din Bruxelles. Toți s-au servit adesea de o dispoziție ascendentă sau descendentă a personajelor, care s-ar fi înscris mai mult sau mai puțin într-un triunghi, format de un unghi al tabloului și o diagonală. Obțineau astfel un ritm mai armonios, o progresie mai elocventă a mișcărilor și atitudinilor.

Pentru a ne da seama de această preferință a lui Géricault, în acea epocă, pentru compoziția în diagonală, la exemplele citate s-ar mai putea adăuga un altul. Printre acuarelele executate către 1819–1820, pentru a ilustra a patra ediție a cărții lui Corréard și Savigny, există una reprezentînd vizita unor militari englezi la spitalul din Saint-Louis, unde fuseseră primiți supraviețuitorii *Meduzei*. Negrii, care duc darurile oferite de ofițeri acestor supraviețuitori, formează un fel de monom triunghiular la stînga compoziției, ca o cascadă care se revarsă, primul fiind în genunchi, al doilea, după acesta, îndoindu-se pe jumătate sub greutatea darurilor și numai la urmă și în picioare ceilalți, închizînd marșul. În două din crochiurile pentru *Asasinarea lui Fualdes*, executate tot atunci cînd lucra la *Meduză*, se poate observa aceeași dispoziție.

Tot de la Caravaggio îi vin eclerajul și contrastele violente de lumină. Géricault și-a dat seama de efectul dramatic ce poate produce întrebuițarea unor pete puternice și clare, alături de care o umbră opacă subliniază contururile și creează profunzime. Ceva din misterul nopții învăluie atunci scenele în care figurile iau preciziunea și reliefurile unor statui. Subiectul *Meduzei* era tocmai unul dintre acele care se potriveau pentru o asemenea tratare. Géricault așază sursa de lumină la stînga, sus. Razele ating ușor și luminează grupul care se ține lîngă catarg, izbesc spatele negrului și celelalte personaje care se tîrăsc în urma acestuia, profilul dureros al tînărului care se ridică cu greutate în mijlocul celorlalți, o parte a negrului mort, dosul și coapsa figurii din dreapta, dosul cadavrului cu păr abundent,

pîntecele, coapsele și josul torsului mortului cu lințoliu, un umăr, un braț, puțin din pâr și o gambă a tatălui, o parte din cadavrul de la stînga, și pun în valoare corpul prud'honian al tînărului modelat cu o tușă mîngîioasă, bucată demnă de a fi comparată cu cele mai frumoase imagini de adolescenți. Tot restul compoziției e aproape cu totul în umbră.

Culoarea, cugetă Géricault, trebuie și ea să contribuie a întări această impresie funebră. Iată de ce, în afară de cer, striat de lumini crepusculare, la stînga, totul este de un gri livid și de un galben ca de pucioasă, cu cîteva note de roșu, răspîndite ici și colo, asemenea unor pete de sînge. Fără îndoială această tonalitate tristă și glacială este premeditată. Ea i-a fost sugerată de *Potopul* lui Girodet, acest pictor tot atît de neliniștit ca și Géricault, muncit de sentimente și de tendințe care vor găsi pe adevărații lor interpreți numai în generația viitoare. Toți criticii sînt de acord să reproșeze autorului *Meduzei* această tonalitate ca fiind monotonă și neplăcută. Géricault însuși, revenit din Anglia cu ochii plini de imaginile proaspete și strălucitoare ale coloriştilor englezi, aruncîndu-și privirile asupra unei copii a *Meduzei*, nu putu să sufere sărăcia coloritului și își reproșă amar aspectul « negru și alb » al operei sale.

Dacă amintirea lui Caravaggio și a contemporanilor acestuia ne ajută să înțelegem compoziția și culoarea acestei pînze și a ne explica repartiția luminii, Michelangelo și Gros trebuie să fie evocați cînd analizăm mișcarea și atitudinea personajelor. Géricault primise de la frescele *Sixtinei* una din acele impresii de neuitat care decid de direcția unui artist. Tot ce el admirase pînă atunci la Gros, chiar la Caravaggio, la Rubens și la Rafael veneau în dreaptă linie de la acest geniu prometeian. Géricault se supuse acestei obsesiuni cu deliciu, dar nu cu pasivitate. Primele concepții ale *Meduzei*, am constatat aceasta, se resimt mult de sentimentul tiranic care stăpînea pe pictor. Dar, încetul cu încetul, el se domină și frumoasele corpuri goale care umplu pînza definitivă nu ni se mai par coborîte dintr-o frescă a lui Michelangelo. Se poate observa încă un aer de familie între acești tineri solizi care își arată bicepșii și dorsalii, și atleții care au spart zidul imens și cad peste noi în *Judecata de apoi*, dar asemănarea e mai puțin manifestă. Sînt frați, desigur, dar mai tineri mai umani și nițel mai plătîni. Fără îndoială el fusese adus la această concepție mai personală și mai judicioasă a nudului modern prin exemplul lui Gros, și el mare admirator al lui Michelangelo. Bătrînul maestru învățase pe tînărul său emul, prin cîteva dintre operele sale, cum poți rămîne tu însuși, chiar pătrunzîndu-te de opera altuia. Géricault medita asupra acestei lecții pe cînd compunea ultimele sale schițe, și n-o uita. Își aminti de ea chiar atît de bine încît, de aici încolo, el nu procedă altfel, atît în ce privește pe Michelangelo, cît și în ce privește pe Gros însuși. A mers și mai departe: n-a mai făcut deosebire între operele lor în admirația sa, le contopi într-o armonie pe care o avu constant în minte, în timp ce picta *Meduza*. Dacă vrem deci să înțelegem cu adevărat această operă este indispensabil să nu pierdem din vedere lucrările amîndurora acestor înaintași. În afară chiar de împrumutări directe pe care Géricault le face din operele epice ale lui Gros, atît de asemenea cu cele pe care el însuși visa să le producă, îi mai era îndatorat de a fi pregătit vremea sa ca să primească pictura artistului modern. Opinia publică fusese obișnuită de Gros să admită o pictură adevărată, în loc de trupurile lucioase și de membrele făcute ca la strung, inspirate de copiile romane ale statuilor grecești, niște oameni adevărați, semenii noștri, cum îi vedem în realitate, cu pielea lor aspră și puternic colorată, cu membrele lor robuste, nesupunîndu-se legilor proporțiilor impecabile, cu frumusețea lor umană și reală, dar și cu imperfecțiile lor umane și nu mai puțin reale. Cadavrele de pe *Meduză* n-ar fi fost posibile fără morții *Bătăliei de la Eylau* și fără *Ciumații* care se tîrăsc în umbra celebrului tablou al lui Gros. Totuși, există o deosebire: Gros umpluse spațiul tabloului cu acești anonimi, dar nu îndrăznise să le dea rolul principal. Ei fac, așa zicînd, parte din decor și contribuie la culoarea locală. Fuseseră admirați de autorul lor la Michelangelo, pe care Gros îl diviniza; este motivul pentru care el se hotărăște să-i facă să intre în operele lui. Dar, la Gros, Napoleon este centrul radios al tabloului, ceilalți fiind numai niște comparși; Géricault îndrăznește mai mult. El are curajul nu numai să introducă pe acești

dezmoșteniți într-un tablou, dar să facă din ei eroii compoziției și ai acțiunii. Și, cel dintâi care îndrăzni să facă în mod violent să intre poporul în arta franceză a secolului al XIX-lea, fu Géricault.

Din: *Théodore Géricault*, Paris, La Renaissance du livre, <1927>, (A travers l'art français), p. 108—114.

DAVID și GROS

Schița tabloului *Le Serment du Jeu de Paume* este o pagină infinit de instructivă a tehnicii lui David. Ea conține, în rezumat, toate fazele prin care trebuiau să treacă operele pictorului, din momentul în care el se așeza în fața pânzei, la șevaletul său, pînă la terminarea definitivă. Prima idee care ne vine în fața tabloului *Le Serment du Jeu de Paume* este că, după ce a fixat în linii mari una din compozițiile sale, David începea cu acele nuduri academice de mărime naturală, de un efect atît de bizar. Deasupra trăsăturii negre sau fumurii, în general cu pensula, prin care înconjoară conturul detaliilor anatomiilor sale, adesea lipsite de umbre sau slab umbrite în laviu, se descoperă o altă trăsătură, subțire, imperceptibilă, dar tot atît de sigură, prin care același personaj este reprezentat în costum și căruia nudul i se suprapune. Personajele erau fără excepție îmbrăcate și în atitudinile cerute de subiect. Nu lipsea nici un accesoriu. Pe deasupra acestei prime schițe el revine și desenează același personaj cu cerneală, cu bistru sau cu roșu, complet gol și după modelul viu. El își dă seama cu precizie de calitățile unde excelează și de slăbiciunile lui. Știe că, fără sprijinul naturii, arta sa ar fi îngustă și comună. Nu are nici o încredere în imaginația sa. De aceea, el face apel la model. Relieful și modelarea, el le obține întotdeauna după natură, printr-un laviu, întovărașit sau nu de hașurări, de asemenea în cerneală sau bistru. Apoi, în sfîrșit, el execută pictura propriu-zisă, nu de la un cap la altul, ci din bucăți. Fără a-i păsa de ansamblu și repercusiunea pe care diferitele părți ar putea-o avea unele asupra altora, el pictează un cap, un braț, un picior, le sfîrșește complet și nu mai revine asupra lor. Atenția sa se îndreaptă înainte de toate asupra fizionomiilor și a miinilor, asupra părților de care depind expresia și efectul. O astfel de metodă, nu este ea oare negația însăși a emoției? Artistul își îndeplinește lucrul, cu atîtea capete sau brațe pe zi, ca un lucrător cinstit. Fiecare parte este poate solidă, onest pictată, cîteodată bine venită. Dar ce devine pictura în toate acestea? Ce este comun între o operă de artă concepută într-o asemenea manieră și opera unui pictor adevărat, pentru care natura este lumină și culoare, raporturi și concordanțe subtile? Acest colorit al unui desen mărit pe o pînză și frumoasa ușurință a unui Gros, virtuozitatea sa sclipitoare, această forță care leagă și unește toate părțile unei opere, sînt cît se poate de depărtate una de alta. O venerație fără margini îl lega pe Gros de David. Legăturile de respect și de recunoștință îl împiedicau să vadă limpede în sufletul său. El credea cu tărie că rolul său era de a observa orbește preceptele formulate de maestrul său. Cu toate acestea, în mod inconștient, el urma alte precepte care îi veneau fără să știe, din această Italie pe care o parcursese cu armatele lui Napoleon sau ca adjunct la Comisia pentru cercetarea obiectelor de artă, de la Genua mai ales, unde s-a oprit mai mult timp, și unde tablourile lui Rubens și Van Dyck nu erau rare. Aceasta îl conducea aproape pe aceleași drumuri — Italia, puțin și marii flamanzi — la tehnica englezilor. El făcea astfel descoperirea picturii . . .

Din: *En regardant peindre David et Gros*. În: *Revue de l'Art*, tome LVI, 1929, nr. 311, p. 234—236.

I. CĂRȚI

1. *Arta țărănească la români*, <București>, Cultura națională, 1922, 74<—79> p. + LVIII f. pl. (Țara noastră).
2. *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*, <București>, Cultura națională, 1926, 77 p. + LXXX f. pl. + <4> p.
3. *Géricault*, Paris, La Renaissance du Livre, <1927>, 217 <—219> p. + 20 f. pl. (À travers l'art français).
Versiunea în limba română cu modificări și adăugiri de detaliu:
Théodore Géricault, <București>, Editura Meridiane, <1963>, 119 p. + <16> f. pl.
Théodore Géricault, ediția a II-a revăzută, București, Editura Meridiane, 1968, 163<—167> p. + <11> f. pl.
4. *Peasant Art in Roumania* (Special Autumn Number of *The Studio*), London, 1929, XVII p. + 182 p. cu ilustr. + 1 f. pl.
Reeditări:
L'art du paysan roumain. Avec une préface de Henri Focillon, Bucarest, <1937>, 86<—89> p. + CLXV pl. + 1 h. (Académie Roumaine. Connaissance de l'âme et de la pensée roumaines. VIII).
Peasant Art in Rumania. With a foreword by Henri Focillon, Bucarest, <1939>, XII + <2> + 243 p. cu ilustr. + 8 f. pl. (Rumanian Academy. Rumanian Studies. II).
Narodnoe iskusstvo Rumânii, Moskva, Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1960, 78 p. + <48> f. pl. (ediție revăzută de autor).
5. *G. Petrașcu*, Craiova, Ramuri, <1931>, 36<—38> p. + XXIV f. pl. (Collection Apollo. Art roumain moderne).
Versiunea în limba română cu modificări și adăugiri de detaliu:
G. Petrașcu, București, 1940, 32 + <4> p. + XXV f. pl. (Academia Română. Publicațiile Fondului Elena Simu, III).
6. *Andreescu*, Craiova, Ramuri, <1932>, 42 p. + XXIV f. pl. (Collection Apollo. Art roumain moderne).
7. *Anul artistic la noi și la alții. Studii și impresii*, București, Universul, 1933, 160 p. + XXXIX f. pl.
8. *L'art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, John Kroon, <1935>, 192<—197> p. cu ilustr.
Ediții și în l. engleză și suedeză.
9. *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937, 234 p. + CXXXIII pl. (Biblioteca artistică).
Lucrare premiată de Academia Română cu Premiul Statului «Eliade Rădulescu» din 1937.
Ediția a II-a revăzută și adăugită, 1943.
10. *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, <București>, 1939, 181<—183> p. cu ilustr. + 10 f. pl.
11. *Grigorescu desinator*, București, 1941, 55 p. + 58 f. pl. (Academia Română. Publicațiile Fondului Elena Simu, VIII).
12. *Camil Ressu*, ediția I, București, Arta, 1942, XIV p. + <18> f. pl. (Colecția Galeria artiștilor români).
13. *Jean Alex. Steriadi*, ediția I, București, Arta, 1942, XIV p. + <16> f. pl. + <2> litogr. orig. (Colecția Galeria artiștilor români).
14. *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I—II, București, Fundația pentru literatură și artă, 1942—1945, 307<—309> p. + 113 pl. (I); 187 p. + XCVII pl. (II).

* Prezenta bibliografie a fost alcătuită în cea mai mare parte pe baza materialului documentar existent la Institutul de istoria artei. Cap. III al bibliografiei este selectiv. O bibliografie completă a scrierilor lui G. Oprescu se află în pregătire în cadrul Institutului de istoria artei.

15. Ștefan Popescu, ediția I, București, Arta, 1943, XII p. + <16> f. pl. + 1 litogr. orig. + 1 xilogr. orig. + <2> p. (Colecția Galeria artiștilor români).
16. *Manual de istoria artei*, vol. I–IV, București, Universul, 1943–1946, vol. I, Evul mediu. Renașterea; vol. II, Barocul și secolul al XVIII-lea; vol. III, Secolul al XIX-lea (Clasicismul și romantismul); vol. IV, secolul al XIX-lea (Realismul. Impresionismul. Postimpresionismul).
Vol. I–IV, ediția a II-a, 1943–1946.
Vol. I–II, ediția a III-a, 1945–1946.
Vol. I, ediția a IV-a, 1946.
17. *La peinture roumaine contemporaine*, Berne, Iris, <1944>, 15 p. + 12 f. pl.
18. *La peinture roumaine de 1800 à nos jours*, Fribourg, Egloff, <1944>, 54 p. + 50 f. pl.
19. Stoenscu, București, Editura Casei Școalelor, 1946, 189 p. cu ilustr. incl. <24> f. pl.
20. *Maeștrii picturii românești în secolul XIX* (Grigorescu, Andreescu, Luchian), București, Fundația pentru literatură și artă, 1947, 74 p. + 102 pl.
21. *Romania népművészete. Arta populară în România*, Budapest, 1947, 27 p. + <2> f. + 10 pl. (România. Ministerul Informațiilor. Tajekoztatásügyi Minisztérium).
22. *Sculptura statuară românească*, <București>, Editura de stat pentru literatură și artă, <1954>, 193<–195> p. cu ilustr.
Reeditări cu unele modificări și adăugiri de detaliu:
La sculpture roumaine, Bucarest, Éditions en langues étrangères, 1957, 152<–159> p. cu ilustr.
Ediții și în limbile engleză, germană, rusă.
Sculptura românească, ediția a II-a revăzută, București, Editura Meridiane, 1965, 172<–176> p. cu reprod.
23. Szathmary, <București>, Editura de stat pentru literatură și artă, <1954>, 29<–31> p. + 24 f. pl. (Maeștrii artei românești).
24. Ștefan Ionescu Valbudea, <București>, Editura de stat pentru literatură și artă, <1955>, 27<–29> p. + 14 f. pl. + <2> p. (Maeștrii artei românești).
25. *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal*, <București>, Editura Academiei R.P.R., 1956, 228<–230> p. cu ilustr.
Reeditări:
în limba română, 1957, 283<–284> p. cu ilustr.
în limba germană: *Die Wehrkirchen in Siebenbürgen*. Fotografiert von Erhard Daniel, Dresden, Sachsenverlag, <1961>, 66<–70> p. cu ilustr. + 60 f. pl.
26. N. Grigorescu: *Anii de ucenicie* (În colaborare cu R. Niculescu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, 131<–133> p. cu ilustr. (Studii de artă).
27. Fritz Storck, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, 37<–39> p. cu ilustr. + <25> f. pl. + <2> p. (Maeștrii artei românești).
28. Géricault, 1791–1824, <București>, Editura pentru literatură și artă, <1957>, 24<–27> p. + <9> f. pl. + <2> p. (Maeștrii artei universale).
29. *Jurnal de călătorie*, <București>, Cartea rusă, <1957>, 119<–121> p. cu ilustr.
30. Ștefan Popescu, <București>, Editura de stat pentru literatură și artă, <1958>, 33 p. + <14> f. pl. + <2> p. (Maeștrii artei românești).
31. *Roumanie <Guide>*. <Avec la collaboration des Acad. C. Daicoviciu, D. Marcou, Al. Graur>, Bucarest, Éditions en langues étrangères, 1958, 862 p. cu ilustr. + 6 h.
Capitolele: *Art populaire, Art féodal și Art moderne et contemporaine*, redactate de G. Oprescu, p. 191–234.
Reeditare în 1960, în l. germană, română, rusă.
32. *Maeștri ai picturii universale în muzeele din România*, București, Editura Meridiane, <1960>, X p. + <120> f. pl. + <5> p.
Ediții și în l. engleză, franceză, germană, rusă.
Ediția a II-a revăzută, 1960, în l. română; 1961, în l. engleză, franceză, germană, rusă.
Ediția a III-a revăzută, 1963, în l. engleză, franceză, germană, română, rusă.
33. Ștefan Popescu *desenator*. Album (În colaborare cu Mircea Popescu), București, Editura Academiei R.P.R., <1961>, 23 p. + 103 f. pl.
34. Jean Alexandru Steriadi *desenator*, București, Editura Academiei R.P.R., <1961>, 32 p. + <99> f. pl.
35. Grigorescu. 1838–1907, București, Editura Meridiane, <1961>, 67 p. + 138 f. pl. + <1> p.
Ediții și în l. engleză, franceză, germană, rusă.
Ediția a II-a, 1963, în l. engleză, franceză, germană, rusă, maghiară.
În l. rusă a apărut și o a III-a ediție, 1964.
36. N. Grigorescu <În colaborare cu Remus Niculescu>, vol. I–II, București, Editura Meridiane, 1961–1962, 273<–275> p. cu ilustr. + <10> f. reprod. (I); 282<–287> p. cu ilustr. + <9> f. reprod. (II).
37. Alexandru Ciucurencu, București, Editura Meridiane, 1962, 70 <–72> p. cu ilustr. (Maeștrii artei românești).
Ediții și în l. engleză, franceză, germană, rusă.
Ediția a II-a, 1963, în l. engleză, franceză, germană, rusă.

38. Roumanie. *Églises peintes de Moldavie*. Préface: André Grabar. Introduction: Georges Opresco, <Paris, 1962>, 18<—24> p. + XXXII pl. (Collection UNESCO de l'art mondial).
39. George Petrașcu, București, Editura Meridiane, 1962, 76<—79> p. cu ilustr. (Maeștrii artei românești).
Ediții și în l. franceză, germană, rusă.
40. *Arta orientală în România*, București, Editura Meridiane, 1963, <6> p. + <91> f. pl. + <4> p.
Ediții și în l. engleză, franceză, germană, rusă, maghiară.
41. Nicolae Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1963, 81<—83> p. cu ilustr. (Maeștrii artei românești).
Ediții și în l. engleză, franceză, germană, rusă.
42. Brâncuși, București, Editura didactică și pedagogică, 1964, 45<—47> p. + 4 f. pl. (Universitatea București.
Cursuri de vară. Seria artă, folclor și etnografie, 1).
43. Aurel Iiquidi, București, Editura Meridiane, 1965, 13<—30> p. + <91> f. pl.
44. Delacroix. *Pagini din jurnal*. Selecție, traducere, prefată, București, Editura Meridiane, 1965, 221<—224> p.
+ <4> f. reprod.
45. *Considerații asupra artei moderne*, București, Editura Meridiane, 1966, 106<—111> p. + 16 f. pl.
Ediția a II-a revăzută și adăugită, 1969.
46. *Scrieri despre artă*, București, Editura Meridiane, 1966, 262 <—264> p. + 1 f. portr.
Ediția a II-a revăzută și adăugită, 1968.
47. M. W. Arnold, București, Editura Meridiane, 1967, 71 p. cu reprod.
48. *Amintiri, evocări*, București, Editura pentru literatură, 1968, 341<—344> p.

II. CURSURI UNIVERSITARE

1. *Pictura venețiană sec. XV și XVI*. Curs. 1930—1931, București, f. a. 288 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
2. *Curs de istoria artei (Poussin și epoca lui)*. 1930—1931, București, f.a., 251 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
3. *Curs de istoria artei (Gravura în metal)*. 1930—1931, București, f.a., 240 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
4. *Reprezentarea țaranului în arta franceză <Imaginea omului din popor în arta franceză>*. Curs. 1931—1932, București, f.a., 423 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
5. *Pictura franceză în secolul al XIX-lea*. Curs. 1932—1933, 507 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
6. *Pictura olandeză în secolul al XVII-lea*. Curs. 1932—1933, București, f. a., 508 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
7. *Pictura spaniolă în secolul al XVII-lea*. Curs. 1933—1934, București, f.a., 427 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
8. *Sculptura franceză (de la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea)*. Curs. 1934—1935, București, f. a. 484 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
9. *Curs general de istoria artei. Partea I (De la instituirea creștinismului ca religie oficială până la Renaștere)*. 1935—1936, București, f.a., 560 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
10. *Sculptura franceză (sec. XVI — sfârșitul secolului al XIX-lea)*. Curs. 1935—1936, București, f.a., 528 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie).
11. *Pictura germană (Din a doua jumătate a secolului XIV și până la sfârșitul secolului al XVI-lea)*. Curs. 1935—1936, București, f. a., 512 p. <litogr.> (Facultatea de litere și filosofie).
12. *Pictura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Curs. 1936—1937, București, f.a., 379 p. <litogr.> (Facultatea de litere și filosofie).
13. *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*. Curs. 1936—1937, București, f.a., 446 p. <litogr.> (Facultatea de litere și filosofie).
14. *Renașterea în Franța*. Curs. 1938—1939, București, f.a., 404 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie, Seminarul de istoria artei).
15. *Pictura românească de la Luchian până în zilele noastre*. Curs. 1938—1939, București, f.a., 116 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie, Seminarul de istoria artei).
16. *Arta populară românească*. Curs. 1939—1940, București, f.a., 224 p. <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie, Seminarul de istoria artei).
17. *Clasicismul și romantismul în Franța*. Curs. 1939—1940, 1940—1941, București, f.a., 2 vol., 360 p. (I); 320 p. (II) <litogr.> (Universitatea din București, Facultatea de litere și filosofie, Seminarul de istoria artei).
18. *Impresionismul în Franța*. Curs. 1941—1942, București, f. a. 482 p. <litogr.> (Facultatea de litere și filosofie, Seminarul de istoria artei).

III. STUDII, ARTICOLE, PREFEȚE

1. *Ceva despre monetele lui Alexandru Lăpușneanu și Despot Eraclidul*, în *Convorbiri literare*, XXXIX (1905), p. 524—530.

2. Alexandru Macedonski (1854–1921), în *Dacoromania*, Cluj, I (1920–1921), p. 540–542.
3. Artă țărănească la români, în *Transilvania*, Sibiu, LI (1920), nr. 11, p. 860–864; nr. 12, p. 971–990.
4. Primul profesor al lui Grigorescu: Anton Chladec (1794–1882), în *Lui Nicolae Iorga – Omagiu*, Craiova, Ramuri, <1921>, p. 231–238.
5. Un portret al lui Mihai Viteazul în Muzeul din Avignon, în *Anuarul Institutului de istorie națională*, Cluj, I (1921–1922), p. 402–403.
6. Molière în România. Scurtă privire asupra traducerilor lui Molière în românește cu specială atențiune la Misanthropul lui G. Sion, în: *Dacoromania*, Cluj, II (1921–1922), p. 554–564.
7. Eliade Rădulescu și Franța. Studiu de literatură comparată, în *Dacoromania*, Cluj, III (1922–1923), p. 1–128.
8. Nicolae Grigorescu. 1838–1907, în *Transilvania*, Sibiu, LIII (1922), nr. 5, p. 347–365.
9. Bela Bartók, în *Înfrățirea*, Cluj, II (1922), nr. 4812, 2 martie, p. 2.
10. Gravurile în lemn ale țăranilor din Nicula, aflate în colecția muzeului etnografic din Cluj, în *Transilvania*, Sibiu, LIV (1923), nr. 3, p. 122–136.
11. Portretul în gravura franceză din secolul al XVI-lea până în al XX-lea. A doua expoziție <Catalog. Introducere>. <București>, Cultura națională, 1923, 61 p. + 9 f. pl. (Grafica).
12. Michel Bouquet. Aspectul țărilor române către 1840, după creionul unui artist francez, în *Cultura*, Cluj, I (1924), nr. 2, p. 129–135.
13. Pictorul Teodor Aman (1828–1891), în *Junimea literară*, XIII (1924), nr. 1–2, p. 10–16 și nr. 3–4, p. 120–123.
14. Tapis et tentures roumaines, în *La Demeure française*, Paris, 1925, nr. 3, p. 28–36.
15. Roumanian Peasant Art, în *Art and Archaeology*, Washington, 1926, ian., vol., XXI, nr. 1, p. 35–41.
16. L'activité de journaliste d'Eliade Rădulescu pendant son exil à Paris, în *Dacoromania*, Cluj, IV (1926), partea I, Studii, p. 67–76.
17. Contribution à la bibliographie des événements de 1848–1850 en Transylvanie et dans les Principautés danubiennes, în: *Revue historique du Sud-Est européen*, III (1926), nr. 1–3, p. 27–37.
18. Dessins français du XIX-ème siècle au Musée Britannique, în *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XXXII (1928), t. LIV, nr. 301, p. 234–254.
19. Cinci acuarele inedite de Ch. Doussault privitoare la Țara Românească, în *Anuarul Institutului de istorie națională*, 1929, IV (1926–1927), p. 287–291 cu V f. pl.
20. En regardant peindre David et Gros. Le Serment du Jeu de Paume et la Distribution des récompenses, în *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris XXXIII (1929), t. LVI, nr. 311, p. 227–236.
21. Desenul francez în secolul al XIX-lea și al XX-lea. Expoziție de deseneuri, acuarele, pastele și guașe. 8 nov.–15 dec. 1931 <Catalog>. <Cuvînt înainte și introducere>. p. 7–21. București, <1931>, 71 p. + XXVIII f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
22. Lecția de deschidere a cursului de istoria artei la Universitatea din București (februarie 1931), în *Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 ani*, Cluj, Editura Institutului de istorie universală, 1931, p. 308–319.
23. Muzeul Toma Stelian, în *Boabe de grîu*, II (1931), nr. 8–9, p. 387–397.
24. Bildnisse von Liotard in Stupinigi, în *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, LXV (1931–1932), Heft 11/12, p. 210–214.
25. Inaugurarea Fondăției Ioan I. Dalles. <Expoziție> I. Andreescu – pictură, N. Grigorescu, Șt. Luchian – deseneuri și aquarele. 28 mai–1 iulie, 1932 <Catalog. Introducere>, p. 7–15. București, Luceafărul, <1932>, 40 p. + 30 f. pl. (Academia Română).
26. Desenul italian în secolele al XVI-lea–XIX-lea. Expoziție. 5 nov.–25 dec., 1932. <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 11–16. <București, 1932>, 32 p. + XXVIII f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
27. Ion Andreescu, în *Arta*, I (1932), nr. 4, iunie–iulie, p. 75–81.
28. Nordiques et Hellénisme. Goethe et le génie populaire. Classicisme et romantisme, în *Entretiens sur Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort*, Paris, <1932>, p. 130–133, 158–170 și 180–182 (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens I).
29. L'Histoire de l'art en Roumanie, în *Actes du XIII-e congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, 1933, p. 72–80.
30. Artiști francezi inspirați de Africa. Expoziție de pictură, sculptură și gravură. 25 oct.–25 dec., 1933 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 7–9. <București, 1933>, 49 p. + XXVI f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
31. L'Avenir de la culture, Paris, <1933>, passim (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens II).
32. Colecția Prof. Dr. I. Cantacuzino. Tablourile, gravurile și cărțile, în *Boabe de grîu*, V (1934), nr. 10, p. 557–590 și nr. 11, p. 670–677.
33. Colecția de tablouri a Clubului Tinerimii, în *Boabe de grîu*, V (1934), nr. 2, p. 75–84.
34. Étude sur les loisirs et l'Art populaire en Roumanie. Rapport, în *Art populaire et loisirs ouvriers. Enquête faite à la demande du Bureau International du Travail*, Paris, 1934, p. 193–210 (Dossiers de la Coopération Intellectuelle).

35. *Une adoration des mages de Bonifazi Veronese au Musée Toma Stelian*, în *În memoria lui Vasile Pârvan*, București, 1934, p. 227–236 (Volum publicat de Asociația Academică « Vasile Pârvan » a foștilor membri ai Școalei Române din Roma).
36. *Țările române văzute de artiști străini*. Stampe din colecțiile D. D. Adrian, C. Corbu și Dr. Mircea Petrescu. <Expoziție>. Ian. – apr., 1935 <Catalog. Prefață> p. 7–10. București, <1935>, 46 p. + 8 f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
37. *Arta italiană contemporană*. Expoziție de pictură, sculptură și gravură. 21 aprilie–15 iunie 1935 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 7–9. <București, 1935>, 39 p. + XIX f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
38. *Desenul și gravura engleză (secolele XVIII–XX)*. Expoziție de desen, acuarelă, pastel și gravură. 15 dec. 1935–2 mart. 1936 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 7–10. București, <1935>, 74 p. + XXIV + XVIII f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
39. *Problèmes soulevés par l'accroissement des collections*, în *Muséographie II. Conférence Internationale de Madrid*, 1934, Paris, 1935, p. 294–311 (Société des Nations, Office International de Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle).
40. *The Art of Roumania*, în *The Studio*, London, 1953, vol. CX, nr. 510, p. 115–127.
41. *L'Art et la Réalité. L'Art et l'État*, Paris, <1935>, p. 212–214, 214–215 (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens IV).
42. *Arta daneză contemporană (ultimii cincizeci de ani)*. Expoziție de pictură, sculptură și ceramică. 5 dec. 1936–18 ian. 1937 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 3–5. <București, 1936>, 39 p. + XXI f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
43. *La formation de l'homme moderne*, Paris, 1936, p. 86–92 (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens V).
44. *Die Malerei Rumäniens seit 1900*, în *Vom Leben und Wirken der Romanen. II Rumänische Reihe*, Hefte 7–12, Jena und Leipzig, 1936, p. 59–79.
45. *L'art contemporain en Roumanie*, în *Revue Internationale des Etudes balkaniques*, Beograd, II (1936), tome II (4), p. 559–562 (Institut Balkanique).
46. *Unirea Principatelor române în stampele și tablourile vremii*, în *Fraților Alexandru și Ion Lapedatu la împlinirea vârstei de 60 ani*, București, 1936, p. 575–580.
47. *Vers un nouvel humanisme*, Paris, 1937, passim (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens VI).
48. *Gravorul Gabriel Popescu, în Artă și tehnică grafică*, 1937, caietul nr. 1, p. 12.
49. *Gravura și cartea ilustrată germană (secolele XV și XVI)*. Expoziție. 15 mai–19 iunie 1938 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 3–6. <București, 1938>, 34 <–36> p. + XXVIII f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
50. *Portretul francez în desen și gravură (secolele XVI–XIX)*. Expoziție. 8 nov.–31 dec., 1938 <Catalog. Cuvînt înainte>, p. 7–11. <București, 1938>, 65 <–67> p. + XXIII f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
51. *Le destin prochain des lettres*, Paris, <1938>, passim (Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. Entretiens VIII).
52. *Pictura românească nouă*, în *Artă și tehnică grafică*, 1938, Caietul special 4–5, Artă românească, p. 119–129.
53. *Ștefan Popescu desenatorul*, în *Artă și tehnică grafică*, 1939, Caietul 9, p. 29–35.
54. *Catalogul colecției Carol Popp de Szathmary <Introducere>*, București, 1939, 22 p. (Academia Română).
55. *Muzeul Toma Stelian. Catalog (Pictură, sculptură și desen)*, București, Casa Școalelor, 1939, 164 p. + 96 p. pl.
56. *La pittura in Romania dopo il '900*, în *Termini*, Fiume, 1939, nr. 34, 35, 36 și 37, p. 779–784.
57. *Considerații actuale: muzee regionale*, în *Buletinul Muzeului militar național*, IV (1940–1941), nr. 7–8, p. 53–55.
58. *Probleme românești de artă țărănească*. Comunicare, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul IX (1938–1940), București, 1941, p. 171–185 cu IX f. pl.
59. *Carol Popp de Szathmary desinator (1811–1888)*. Comunicare, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul X (1940–1941), București, 1941, p. 9–20 cu VIII f. pl.
60. *Cîteva episoade necunoscute din viața lui Franz Liszt*, în *Revista istorică*, 1941, vol. XXVII, nr. 1–12, p. 100–114.
61. *Die rumänische Volkskunst*, în *Rumänische Volkskunst <Ausstellung Juli 1943, Zürich>*. Katalog <Zürich 1943>, 36 p. cu ilustr. + [10] f. pl.
62. *Pictorii din familia Szathmary*, în *Analecta*, I (1943), p. 37–96.
63. *Aventura ardeleană a unui pictor elvețian*, în *Transilvania*, Sibiu, LXXIV (1943), p. 881–885.
64. *L'art du paysan roumain*, în *Werk*, Zürich, XXX (1943), Heft 9, p. 265–268.
65. *Corespondența lui N. Grigorescu*, în *Analecta*, II (1944), p. 11–102.
66. *Un mare istoric de artă, prieten al românilor: Henri Focillon*. Comunicare, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul XIII (1943–1944), București, 1944, p. 73–83.
67. *Les notions d'« influence » et d'« originalité » sont-elles aussi précises qu'on le croit ?*, în *Analecta*, III (1945), 3–9.
68. *Coriolan Petranu <Necrolog>*, în *Analecta*, III (1945), p. 155–156.

69. Grigorescu și Franța. Studiu asupra formației spirituale și artistice a pictorului. Comunicare, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul XV (1945–1946), București, 1946, p. 77–104 cu VIII pl.
70. Franța văzută de pictori români. Expoziție. 15 nov.–28 dec., 1945 <Catalog. Prefață>, p. 3–4, București, 1946, 16 p. (Muzeul Toma Stelian).
Editat și sub formă de album, Editura Casei Școalelor, 1946, 24 p. + 172 f. pl. (Muzeul Toma Stelian).
71. Grigorescu portretist, în *Lumină și culoare*, II (1947), nr. 3, p. 16–23.
72. Italia văzută de pictori români. Expoziție. 15. dec. 1946–13 ian. 1947 <Catalog. Prefață>, p. 3–6, București, 1946, 19 p. (Muzeul Toma Stelian).
73. Dimitrie Paciurea, în *Revista Fundațiilor*, XIV (1947), nr. 2, p. 6–18.
74. I. Georgescu. Comunicare, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul XVII (1947–1948), București, 1948, p. 1–23.
75. Géricault. 1791–1824, în *Les Peintres célèbres*, <Paris–Genève>, Editions d'art Lucien Mazenod, 1948, p. 256–259 (La Galerie des hommes célèbres, 4).
76. Crearea școalelor de arte frumoase în țările române. Comunicare prezentată la 5 iunie 1950 în ședința Sesiunii generale științifice <a Academiei R.P.R.>, în *Buletin științific. Secțiunea de știința limbii, literatură și arte*, tom I (1951), nr. 1–2, p. 1–16.
77. Discuții. Ce ne învață clasicii noștri și îndeosebi Grigorescu, în *Arta plastică*, I (1954), nr. 2, p. 55–58.
78. Un mare precursor al graficii militante. Honoré Daumier, în *Arta plastică*, I (1954), nr. 3, p. 69–75.
79. Cîteva precizări în legătură cu biografia lui G. Asachi, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 3–4, p. 7–22.
80. Sprijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artei noastre plastice clasice, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 3–4, p. 233–241.
81. Petite histoire de l'art roumain, în *La Nouvelle Critique*, Paris, VII (1955), nr. 69, p. 197–215.
82. Cuvîntare, în ședința secției de știință a limbii, literatură și artă a Academiei R.P.R. cu ocazia morții maestrului George Enescu, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 1–2, p. 11–12.
83. Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 1–2, p. 47–68.
84. Date noi despre anii de formație a lui Nicolae Grigorescu, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3–4, p. 161–166.
85. Ceva despre viața culturală a Cîmpulungului din Muscel în secolul al XVI-lea, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3–4, p. 323–324.
86. Ion Georgescu – la 100 de ani de la nașterea sa, în *Arta plastică*, III (1956), nr. 1, p. 44–50.
87. Catalogul expoziției Arta plastică sovietică. Iulie–septembrie 1956. <Prefață>, p. 3–5, București, <1956>, 39 p. + 9 pl. (Ministerul Culturii).
88. Expoziția Gh. D. Anghel. Sept.–oct., 1956 <Catalog>. <Cuvînt înainte>, p. 1–3. <București, 1956>, 4 p. + 8 pl. (Sfatul popular al capitalei R.P.R. Secțiunea culturală).
89. Jean Alex. Steriadi <Necrolog>, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 3–4, p. 11–15.
90. Locul lui Theodor Aman în cultura românească, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 3–4, p. 91–109.
91. O artă străveche și vie, în *Arta plastică*, III (1956), nr. 2, p. 55–58.
92. Rembrandt, în *Arta plastică*, III (1956), nr. 4, p. 36–45.
93. Răspunsul Academicianului George Oprescu <Cu prilejul sărbătoririi în cadrul Academiei R.P.R.>, în *Analele Academiei Republicii Populare Române*, VI (1956), p. 525–529.
94. Nicolae Grigorescu, în *Arta plastică*, III (1956), nr. 4, p. 17–24.
95. Un trésor retrouvé, în *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, XIII (1957), p. 5–24.
96. Nicolae Grigorescu – Confesiune, în *Arta plastică*, IV (1957), nr. 2, p. 2.
97. El Greco în Muzeul de Artă al Republicii, în *Arta plastică*, IV (1957), nr. 2, p. 45–47.
98. Nicolae Grigorescu în epoca războiului pentru neatințare, în *Arta plastică*, IV (1957), nr. 3, p. 12–20.
99. Avem dreptul să fim optimiști, în *Arta plastică*, IV (1957), nr. 6, p. 2–4.
100. O Bunăvestire de Jacopo Tintoretto, în *Studii muzeale*, I (1957), nr. 1, p. 65–68.
101. Rembrandt: Episod din lupta dintre Saul și David, în *Studii muzeale*, 1957, nr. 1, p. 84–88.
102. Art in Rumania since 1944, în *The Studio*, London, 1957, vol. 153, nr. 767, p. 42–49.
103. Cuvînt înainte, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, <București>, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 9–14 (Academia R.P.R. Institutul de istoria artelor. Studii de istoria artei, I).
104. Pictura modernă și contemporană, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, <București>, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 233–259 (Academia R.P.R. Institutul de istoria artelor. Studii de istoria artei, I).
105. O precizare, în *Arta plastică*, V (1958), nr. 1, p. 38.
106. Jean Alex. Steriadi – desenator, în *Arta plastică*, V (1958), nr. 1, p. 41–44.
107. Iosif Iser <Necrolog>, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 1, p. 11–12.
108. Cu privire la unele studii de reconsiderare a artiștilor noștri clasici, în *Lupta de clasă*, XXXVIII (1958), nr. 4, p. 70–83.

109. Grigorescu; un profil, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 2, p. 81–88.
110. Rezultatele unei călătorii la Praga în noiembrie 1958, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 2, p. 174–175.
111. Ein Blick in die Vergangenheit, în *Zbornik za Umetnostno Zgodovino (Archives d'histoire de l'art)*, N. V. Letnik V/VI Lavrae F. Stelè septuagenario oblatae, Ljubljana, 1959, p. 595–602.
112. Caractères communs du développement de l'art chez les peuples romans, <București, 1959>, 16 p. <litogr>. (Colloque International des Civilisations, Littératures et Langues Romanes. Bucarest, 14–19 septembre 1959).
Publicat în I. română, rezumat în *Arta plastică*, VI (1959), nr. 5, p. 20–21.
113. Ion Andreescu, în *Arta plastică*, VI (1959), nr. 3, p. 15–20.
114. Arta decorativ-monumentală românească în evul mediu, în *Buletin UNESCO*, 1959, nr. 1, p. 42–45.
115. Art Museum of the Rumanian People's Republic, în *Museum*, Paris, 1959, vol. XII, nr. 3, p. 129–138.
116. Artele plastice, muzica și teatrul în perioada dintre 1944 și 1959, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VI (1959), nr. 1, p. 11–15.
117. Cinq siècles d'art médiéval en Roumanie, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, CII (1960), tome LVI, nr. 1098–1099, juillet–août, p. 35–48.
118. Serguei Guerasimov, în *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, XIX <1960>, p. 119–112.
119. Honoré Daumier, în *Arta plastică*, VII (1960), nr. 5, p. 23–28.
120. Comemorarea a 300 de ani de la moartea lui Velasquez, în *Arta plastică*, VII (1960), nr. 5, p. 22–26.
121. Delacroix, în *Arta plastică*, VII (1960), nr. 6, p. 27–30.
122. Opinii despre artă, în *Arta plastică*, VIII (1961), nr. 6, p. 22.
123. Din colecțiile românești de artă. Desenul italian, în *Arta plastică*, VIII (1961), nr. 6, p. 23–26.
124. Trois tableaux du Greco au Musée d'Art de la R.P.R., în *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, XX <1961>, p. 34–43.
125. Oeuvres inédites de Géricault en Roumanie, în *Art de France*, 1961, nr. 1, p. 368.
126. Arta realistă și legăturile ei cu viața, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VIII (1961), nr. 2, p. 281.
Comunicare prezentată la secția a IX-a a Academiei R.P.R., la 26 aprilie 1961.
127. Răspunsul Academicianului George Oprescu <Cu prilejul sărbătoririi în cadrul Academiei R.P.R.>, în *Analele Academiei Republicii Populare Române*, XI (1961), p. 522–528.
128. Die Renaissance im Zuge der Kunstentwicklung der rumänischen Länder, în *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien besorgt von Joh. Irmscher, Band I*, p. 322–327 și 10 f. pl., Berlin, Akademie-Verlag, 1962. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft. 32).
129. La place de l'art roumain, parmi les arts balkaniques du Moyen Age, în *Actes du colloque international des civilisations balkaniques*, <București>, 1962, p. 18–22 (Commission roumaine nationale pour UNESCO).
130. Expoziția desenului italian (Secolele XVI–XVIII). Donația Acad. G. Oprescu. <Catalog>. <București>, 1962, 17<–19> p. + <10> f. pl. (Biblioteca Academiei R.P.R. Cabinetul de stampe).
131. Considerații pe marginea expoziției institutelor de arte plastice, în *Arta plastică*, IX (1962), nr. 3, p. 41.
132. Ion Jalea la 75 de ani, în *Arta plastică*, IX (1962), nr. 4, p. 7.
133. Din colecțiile românești de artă: desene din Țările de Jos, în *Arta plastică*, IX (1962), nr. 4, p. 23–24.
134. Delacroix et son journal, în *Revue Roumaine*, XVIII (1963), nr. 4, p. 91–97.
135. Brâncuși, în *Arta plastică*, X (1963), nr. 10–11, p. 536–545. Comunicare prezentată la secția a IX-a a Academiei R.P.R., la 17 aprilie 1963.
136. Delacroix sau despre raționalitatea geniului. Fragmente din jurnalul pictorului, în *Secolul 20*, III (1963), nr. 8 (august), p. 155–165.
137. Pallady despre sine și despre pictură, în *Secolul 20*, III (1963), nr. 12 (decembrie), p. 131–142.
138. Grigorescu și societatea vremii sale, în *Studii și cercetări de istoria artei*, X (1963), nr. 1, p. 11–41 și nr. 2, p. 285–314.
139. Expoziția comemorativă Eugène Delacroix. 1798–1863. Iulie–august 1963 <Catalog>. <Texte de G. Oprescu (p. 3–4), M. H. Maxy, Mircea Deac>. București, <1963>. 22 p. (Muzeul de Artă al R.P.R.).
140. Considerații asupra studierii artei românești între cele două războaie mondiale, în *Lupta de clasă*, XL (1963), nr. 9, p. 72–84.
141. Artele plastice în România în ultimii 20 de ani, în *Momente ale revoluției culturale din România*, p. 251–286. <Studii închinat celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei>. <București, Editura științifică, 1964>, 374 <–376> p. + 38 f. pl.
142. Pictura românească contemporană <Prefață>. București, Editura Meridiane, 1964, 145<–147> p. + 57 f. pl.
143. Michelangelo Buonarroti <Publicație festivă>. Texte de G. Oprescu, Al. Balaci și D. Hăulică, București, Editura Meridiane, 1964, 32<–38> p. + <24> f. reprod.
144. Ceva despre critica de artă, în *Arta plastică*, XI (1964), nr. 6–7, p. 324–328.
145. Aurel Jiquidi, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tome I, 1964, nr. 2, p. 195–207.
146. George Georgesco, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tome I, 1964, nr. 2, p. 401.

147. Cîteva considerații asupra artei noastre contemporane, în *Arta plastică*, XII (1965), nr. 6, p. 280.
148. Max Arnold, în *Arta plastică*, XII (1965), nr. 10, p. 492/493 și 524/525.
149. *Die Volkskunst*, <4 p. anexă la> *Hinterglasmalerei und Holzschnitte in der rumänischen Volkskunst* <Album de Cornel Irimie>. <Sibiu, 1965>, <8> p. + <10> f. pl. + <18> p.
150. *Rumanian Art Treasures. Fifteenth to eighteenth Centuries* <Exhibition>, 1965–1966, Edinburgh, Cardiff, London <Catalogue. Introduction>, p. 4–5, F. 1., <1965> (Edinburgh Festival Society, Arts Council of Great Britain, Rumanian State Comitee for Culture and the Arts).
151. *Expoziția Pictori francezi contemporani*, București, 1966, martie–aprilie, Sala Dalles <Catalog>, <Cuvînt înainte>, p. 3–4. București, 1966, <8> p. + <13> f. pl. + <8> p.
152. *Artele pe teritoriul țării noastre*, în *Analele Academiei Republicii Socialiste România*, C (1966), seria IV, vol. XVI – anexă (Centum Anni Academiae Reipublicae Socialistae Romaniae), p. 341–356.
153. Gheorghe Anghel, în *Arta plastică*, XIII (1966), nr. 3, p. 3–4.
154. Ștefan Popescu, în *Arta plastică*, XIII (1966), nr. 10, p. 28–29.
155. Picasso, în *Arta plastică*, XII (1966) nr. 12, p. 27–28.
156. *Contributions de l'Institut d'histoire de l'art à l'étude des arts plastiques roumains* <În colaborare cu Amelia Pavel>, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, III (1966), p. 7–13.
157. Theodore Pallady, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, III (1966), p. 13–23.
158. Casa memorială și muzeul din Golești, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XIII (1966), nr. 1, p. 5–13.
159. *Gemalte Gebete*, în Merian, Hamburg, XIX (1966), Heft 6, p. 39–47.
160. *Note sur un dessin de Nicolas Poussin*, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, CVIII (1966), tome LXVIII, nr. 1174, novembre, p. 303–304.
161. *Identification du Palicar de Delacroix*, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, CVIII (1966), Tome LXVIII, nr. 1174, février, p. 128.
162. *Muzele Capitalei* <Prefață>, p. 9–11. București, Editura științifică, 1966, 461<–464> p. cu reprod. + 20 f. pl. (Arte plastice și etnografice).
163. *Un anniversaire: Ion Jalea*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, IV (1967), p. 215–217.
164. *Considérations sur le beau dans l'art*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, IV (1967) p. 3–5.
165. Amintiri. Biblioteca Academiei împlinește 100 de ani, în *Studii și cercetări de documentare și bibliologie*, IX (1967), nr. 2–3, p. 173–175. Volum festiv cu ocazia Centenarului Bibliotecii Academiei R.S.R.
166. Picasso, în *Arta plastică*, XIV (1967), nr. 4, p. 25–28.
167. *Cum vorbim despre Brâncuși*, în *Arta plastică*, XIV (1967), nr. 10, p. 26.
168. *National et universel (Enquête)*, în *Revue roumaine*, XXIII (1967), nr. 3, p. 81–82.
169. Ana Brâncoveanu, contesă Mathieu de Noailles, în *Secolul 20*, VII (1967), nr. 2 (febr.), p. 152–164.
170. Domnișoara Elena Văcărescu, în *Secolul 20*, VII (1967), nr. 9 (oct.), p. 206–212.
171. *Un chapitre peu connu de la vie sociale et artistique du Paris de la « Belle Époque »*, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, CIX (1967), tome LXX, nr. 1182–1183, juillet-août, p. 121–124.
172. *Note sur une étude préparatoire de Bonington*, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, CIX (1967), tome LXX, nr. 1187, décembre, p. 358.
173. Herbert Read și opera lui Brâncuși, în *Arta plastică*, XV (1968), nr. 12, p. 18–19.
174. Valori românești în arta bizantină, în *Secolul 20*, VIII (1968), nr. 8 (sept.), p. 185–188.
175. Luchian înnoitorul. Expoziție comemorativă <Centenarul Luchian>. <Prefață>, p. 3–5. București, 1968, <4> p. + <7> f. pl. + <10> p. (Muzeul Simu).
176. *Cuvînt înainte*, în *Colocviul Brâncuși*, 13–15 oct., 1967. București, Editura Meridiane, 1968, p. 54.
177. Sidney Geist: Brâncuși. *A Study of the Sculpture*, în *Ramuri*, Craiova, V (1968), nr. 6 (48), 15 iunie. Comunicare prezentată la secția a XIII-a a Academiei Republicii Socialiste România la 18 iulie 1968.
178. *Douăzecișicinci de ani de la moartea lui Frederic Storck*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XIV (1968), nr. 2, p. 135–136.
179. *Représentants illustres du chant et de l'art dramatique roumains à l'étranger*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, V (1968), p. 3–14.
180. *Muzeul de artă feudală* Ing. D. Minovici. <Prefață>, <București>, f.a. (Academia R.P.R.).

IV. LUCRĂRI APĂRUTE SUB ÎNGRIJIREA LUI G. OPRESCU

1. *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I–II.
Vol. I, *Arta românească în epoca feudală*. Redactori: T. Voinescu, C. Nicolescu, arh. Șt. Balș, M. Berza.
Vol. II, *Secolul al XIX-lea*. Redactori: I. Frunzetti și M. Popescu. <Au colaborat: R. Niculescu și R. Bogdan>. <București>, Editura Academiei R.P.R., 1957, 306 p. cu ilustr. (I); 247 <249> p. cu ilustr. (II). (Academia R.P.R. Institutul de istoria artei).
2. *Artele plastice în România după 23 August 1944*. Redactor responsabil Mircea Popescu. <Au colaborat: E. Schileru, R. Bogdan, I. Frunzetti, R. Niculescu, A. Pavel>, <București>, Editura Academiei R.P.R., 1959, 185<–187> p. + 126 f. pl. (Academia R.P.R., Institutul de istoria artei).

3. *Teatrul în România după 23 August 1944*. Redactor responsabil Simion Alterescu. Au colaborat: A. M. Pop, L. Nădejde, <București>, Editura Academiei R.P.R., 1959, 384 p. cu ilustr. (Academia R.P.R., Institutul de istoria artei).
4. *George Enescu* <Autori: F. Foni, N. Missir, M. Voicana (coordonator), E. Zottoviceanu>, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964, 433<—436> p. + 7 f. pl. (Academia R.P.R., Institutul de istoria artei).
La îngrijirea acestui volum, G. Oprescu a colaborat cu Mihail Jora.
5. *Istoria teatrului în România*, vol. I: De la începuturi până la 1848. Comitet de redacție: Simion Alterescu — redactor responsabil, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Florea, L. Gîță, J. Elemér, H. Krasser, M. Mancaș, L. Nădejde, A. M. Popescu, <București>, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, 380 p. cu ilustr. și facs. (Academia R.S.R., Institutul de istoria artei).
6. *Istoria artelor plastice în România*, vol. I. Redactată de un colectiv. <Redactor responsabil: acad. G. Oprescu. Au colaborat: V. Vătășianu, Fl. Dumitrescu, R. Florescu, E. Lăzărescu, M. A. Musicescu, D. Nastase, P. Petrescu, R. Theodorescu, S. Ulea, T. Voinescu>, București, Editura Meridiane, 1968, 459<—460> p. cu ilustr. + 80 f. pl.
Lucrare distinsă de Institutul Franței cu premiul Bernier, 1969.

G. Oprescu a mai publicat articole și cronici în următoarele periodice: *Contemporanul*, 1951—1969; *Flacăra*, 1954—1969; *Luceafărul*, 1956—1966; *Ramuri*, 1964—1969; *Revista Fundațiilor*, 1944—1946; *La Roumanie d'aujourd'hui*, 1963—1966; *La Roumanie nouvelle*, 1954—1958; *Scînteia*, 1954—1969; *Scînteia Tineretului*, 1963—1968; *Universul*, 1932—1947; *Viața românească*, 1937—1940; ș.a.

de EMIL LĂZĂRESCU

S-a discutat, ani de-a rândul, și se mai discută încă, asupra rolului pe care trebuie să-l aibă tradiția în orientarea activității culturale, în genere, și artistice, în special, a vremii noastre. Îndelungate și aprige, discuțiile — pornite de la protestele, îndreptățite, ale unor mari creatori din secolul al XIX-lea împotriva unui clasicism înțepenit în formele devenite sterile ale academismului — au depășit însă curînd sfera realității artistice, pentru a se avînta în vasta lume a irealităților ce nu sînt decît rațional posibile. Acest nivel al teoriei de dragul teoriei era cerut atunci de participarea la controversă a acelora de la care se spera foarte mult și a căror autoritate în orice domeniu părea, pe acea vreme, de necontestat, și anume a filozofilor. Dar, cum i-a prezentat cîndva Nicolae Iorga, « minți energice, bărbătești, filosofii se închid în cetățuia clădirilor ridicate de dîinșii și pe care le apără cu toate dibăciile logice, cu puterea elocventă a încrederii în sine și în puterile sale ». Datorită, deci, obișnuinței acestora a filozofilor de a discuta « în antagonisme nemijlocite », pozițiile — contradictorii, dintru început — au devenit ireconciliabile, punctele de vedere ajungînd să se precizeze într-atît, încît să poată fi prezentate lapidar, în formule tip, în « sloganuri », exagerate, exclusiviste și, ca atare, inacceptabile, ca toate sloganurile din lume.

Nu s-a strigat « incultură ! » sau « decadență ! », « anarhie ! » sau « demență ! » în fața oricăror încercări, oricît de timide, de ieșire din făgașul unei rutine, pretinsă a reprezenta cea mai respectabilă tradiție? Nu s-a exprimat oare, dimpotrivă, protestul împotriva a ceea ce se considera a fi « tirania » tradiției, prin formula — într-adevăr uluitoare în extremismul ei — « brûlons les musées »?

Treptat însă, asemenea luări de poziție zgomotoase — atît cele prin sloganuri exclusiviste, ale adversarilor tradiției, cît și cele, mai puțin turbulente, dar nu mai puțin exagerate, ale apologeților ei — au devenit tot mai rare, căci s-a ajuns să se vadă în ele, în sfîrșit, ceea ce, de fapt, și erau: simple « teribilisme » (dacă ne este îngăduit să folosim aici un termen ce nu se află în dicționarele Academiei), menite nu să exprime o profesie de credință care — fie și illogică, asemenea tuturor profesiilor de credință — rămîne totuși respectabilă pentru sinceritatea ei, ci să stîrnească doar vîlvă în jurul celor ce le aruncau în discuție. Ca urmare, controversa s-a mai potolit, mai ales în țara noastră (unde ea nici nu atinsese vreodată acuitatea ce o caracterizase în alte părți), dar de stins, ea nu s-a stins nici azi cu totul; căci nu o dată se reaprinde, pentru o vreme, în forme neașteptate și de

* Comunicare ținută în ziua de 12 iunie 1969, în cadrul Sesiunii științifice organizate de Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea institutului, în cinstea celei de a 25-a aniversări a eliberării. Cu toate că textul reprodus aici nu prezintă nici un fel de modificări sau adăugiri față de cel citit atunci, ținem să precizăm dintru început că sensul în care termenul de *istorism* e folosit în paginile

de față este acela pe care-l indică *Dicționarul enciclopedic român*, vol. II, București, 1966, s.v., și anume: « principiu al dialecticii, conform căruia fenomenele realității trebuie privite în procesul apariției și dezvoltării lor, în legătura lor indisolubilă cu condițiile istorice concrete care le-au generat ». Precizarea este necesară, deoarece aproape fiecare cercetător atribuie istorismului o cu totul altă accepțiune.

o neașteptată violență, dat fiind că — precum prea bine se știe — teoriile, chiar cînd se dovedesc false, nu mor niciodată, ci renasc, mereu înnoite, din propriilor cenușă, ca pasărea phoenix.

Astfel, asupra rolului tradiției și-au spus părerea filozofi ai culturii, teoreticieni ai artei, critici și, în genere, toți aceia pentru care chestiunea prezenta o oarecare însemnătate fără însă ca ea să se afle în centrul preocupărilor lor multiple. Doar arareori au intervenit în discuție artiștii înșiși, căci aceștia — chiar cînd e vorba de maeștri ai cuvîntului, poeți și prozatori — sînt mai înclinați să-și exprime punctul de vedere prin propriile lor creații, decît să teoretizeze în jurul acestora. Fapt curios însă, încă și mai rar s-a făcut auzit cuvîntul acelora tocmai pentru care chipul în care s-a făcut, în toate timpurile, trecerea de la ceea ce era tradițional la ceea ce reprezenta noul formează însuși obiectul central al întregii lor activități de cercetare, adică istoricii artei și ai culturii în genere. Aceasta însă nu fiindcă ei ar fi voit să se mențină în afara discuției (dimpotrivă, ei au încercat mereu să se facă ascultați); dar neatribuindu-și nici rolul de supremi arbitri ai controversei, nici pe acela de exponenți ai vreunuia din punctele de vedere în litigiu, ci oferindu-se doar să traducă în limbajul teoriei mărturia pe care o depuneau faptele însele, ei au fost recuzați de ambele părți: adversarii tradiției îi suspectau de părtinire în favoarea acesteia, iar apologeții ei se îndoiau de folosul pe care l-ar fi putut aduce cauzei lor mărturia faptelor.

De altfel, asemenea îndoieli aveau să dăinuie atîta vreme cît s-a considerat că, în discuție, cuvîntul cu cea mai mare greutate îl au filozofii. Marea majoritate a acestora socoteau — unii dintre ei mai socotesc și astăzi — că faptele istorice nu constituie decît o țesătură încîlcită de întîmplări iraționale din a căror cercetare nu se poate trage nici un folos, căci ea nu poate duce la stabilirea de adevăruri absolute și eterne și că, deci, faptele trecute nu pot da îndrumări pentru viitorul ce trebuie făurit exclusiv pe temeiul unor asemenea adevăruri. Filozofii negau — unii mai neagă încă — dreptul istoricilor de a-și spune cuvîntul în marile probleme ale culturii, pe motivul că aceștia ar fi prea înnămoliți în noianul faptelor pentru a mai putea și gîndi asupra lor. De altfel, domeniul gîndirii — susține chiar azi un tînăr teoretician român al culturii — ar fi rezervat doar acelora care, fiind cooptați în tagma filozofilor, sînt singurii în drept să ceară zeiței Rațiunii să-și reverse harul asupra lor.

Iluzia că istoricii n-ar gîndi asupra realităților trecute pe care le cercetează se datorează faptului că, multă vreme, între chipul lor de a privi și a înțelege lumea și acela al filozofilor a existat o profundă deosebire. Căci, indiferent de divergențele, nu o dată importante, ce-i pot despărți între ei, toți istoricii — cînd sînt într-adevăr istorici, nu cînd își arogă doar acest titlu — *refuză să creadă* în vreo teorie oarecare, oricît de seducător logic ar fi ea prezentată și oricît de venerabilă ar fi autoritatea celui care o prezintă: ei se grăbesc să o cunoască; dar nu socotesc necesar să o ia în discuție decît dacă se dovedește că premisele ei sînt realități, nu doar postulate, și nu-i acceptă concluziile decît după ce s-au dovedit juste în atingerea directă cu piatra de încercare a realității însăși. Ei nu *cred*, deci, în existența unor adevăruri absolute și eterne, ci *constată* doar existența unor adevăruri relative și pe acestea, ca atare, își întemeiază raționamentele lor. În consecință, ei nu *imaginează* contradicții nemijlocite între care lumea *ar sta*, ținută, nemișcată, moartă, ci *observă* existența unor contradicții polare, între care lumea *se mișcă* într-o continuă *devenire* după unii, în continuă *dezvoltare* pentru toți aceia care — după o atentă verificare în funcție de propria lor experiență în cunoașterea faptelor trecute — au acceptat concepția materialist-istorică. Dar, fie că socotesc această mișcare o devenire, fie că o socotesc dezvoltare, istoricii constată că ea nu este un joc al întîmplării, ci că are un *caracter de necesitate* și că numai ea *este reală* și că, deci — toate înlănțuirile de fapte, doar logic posibile, imaginate și imaginabile, nefiind decît simple jocuri ale fanteziei —, numai ea merită și trebuie să fie cunoscută. Aceste cîteva principii formează azi fondul comun al gîndirii tuturor adevăraților istorici, indiferent de divergențele dintre ei; justețea lor a fost recunoscută treptat de către toate categoriile de cercetători ai realității, fiecare dintre aceștia în domeniul lui de cercetare — dezvoltarea societății omenești, biologie, fizică și așa mai departe —, astfel încît azi ele

alcătuiesc « concepția istorică » asupra lumii, concepție care, adâncită, dezvoltată și mereu verificată pe realitate, a devenit, în forma materialismului dialectic și istoric, însăși concepția actuală, științifică asupra lumii.

Două lucruri decurg, în ce privește controversa asupra tradiției, din această schimbare de concepție: mai întâi, că mărturia faptelor, adusă de istorici, are o deosebită greutate — una mai mare decât aceea a părerilor tuturor teoreticienilor de dragul teoriei — și, în al doilea rând, că dacă azi controversa, în loc să îmbrace formele potolite ale unei discuții științifice, mai reizbucnește cu acuitatea de odinioară, aceasta nu se datorește decât faptului că vechile teorii, deși depășite, mai dăinuie încă — fie prezentate franc, în întregul lor, fie strecurate fragmentar și sub diferite chipuri — chiar în gândirea acelor care socotesc că au adoptat, fără rezerve, concepția actuală, științifică despre lume.

Asemenea strecurări (mult mai primejdioase decât luările de poziție fățișe) nu sînt însă cu puțință decât fiindcă nici azi n-a fost încă părăsit chipul de a proceda al gânditorilor de odinioară: acceptarea, *printr-un act de credință*, a unei teorii sau a unui sistem filozofic, în urma unei rapide « convertiri », determinată de elocvența formal-logică cu care acestea au fost prezentate, fără trecerea prin faza îndoielilor, inerente omului de știință și care se cer înlăturate printr-o atentă verificare pe realitate. Se înțelege că gânditorii care, și azi, mai procedează astfel, nu contribuie, cum își închipuie, la completarea și desăvîrșirea imaginii științifice corecte despre lume, prin îmbogățirea ei cu rezultatele gândirii filozofilor de odinioară, ci dimpotrivă, considerînd această imagine ca pe una dintre multiplele ipoteze numai rațional-posibile asupra realității, își îngăduie deci să introducă în cuprinsul ei elemente de fantezie, neverificate și neverificabile, în nici un fel, prin fapte. Acest chip de a proceda — adoptarea, printr-un act de credință, a unei teorii — nu este decât o moștenire a gândirii metafizice care, la rîndu-i, îl moștenise de la cea teologică și el constituie un exemplu tipic de caz în care, într-adevăr, o îndelungată tradiție nu face decât să transmită o neîndoielnică eroare. Dar, chiar dacă acest caz este departe de a fi unic, nu ne este îngăduit să generalizăm, susținînd că totdeauna tradiția n-ar transmite decât erori.



Trecînd acum de la aceste considerente de ordin general la domeniul mai precis delimitat al creației artistice singure, observăm că, printre erorile îndătinat moștenite de la filozofia idealistă se numără și părerea — încă larg răspîndită printre aceia care n-au ajuns să privească realitatea în lumina istorismului — că tradiția ar consta într-o permanență a formelor. Chiar la nivelul purei teorii, această părere nu poate fi susținută decât pornind de la dubla ipoteză că ar exista un frumos ideal, imuabil, etern și universal și că acest frumos ar consta numai în formă; altfel spus, numai în îndoita ipoteză a unei estetici idealiste și pur formale. Ar fi, credem, fără folos să mai reluăm aici binecunoscuta și clara demonstrație a incompatibilității acestei ipoteze, nu numai cu materialismul istoric, ci cu orice altă formă a concepției despre lume. Ne vom mulțumi să reamintim că, dacă după fericita formulare a lui Goethe, « Gehalt bringt Form mit, Form ist nie ohne Gehalt »; dacă, deci conținutul nu poate fi nici măcar gândit fără o formă oarecare, iar forma, lipsită de conținut, nu poate fi decât o pură abstracție — o irealitate doar rațional posibilă —, opera de artă nici nu poate fi operă de artă decât în măsura în care concordanța între conținut și formă atinge un anumit grad de desăvîrșire. Dar conținutul operelor de artă este mereu altul — și nici nu poate fi decât mereu altul — de la o generație la alta, de la un artist la altul, de la o operă la alta, căci nici o operă de artă — oricît ar fi fost ea dorită de realistă — nu reprezintă realitatea *așa cum este* , ci doar *atîta cît și așa cum* o cunoaște, o înțelege și și-o explică artistul; iar chipul în care artistul cunoaște, înțelege și își explică realitatea este în funcție de concepția despre lume a vremii sale, de varianta acestei concepții, proprie mediului în care trăiește și creează și, în sfîrșit, de chipul în care, el însuși, și-a însușit această concepție, precum și de atitudinea pe care a înțeles să o adopte față de ea. Dacă însă conținutul operelor de artă se află în continuă transformare și dacă acest conținut cere o formă deplin adecvată lui; dacă frumosul nu stă exclusiv în formă, ci în

concordanța ei cu conținutul, urmează nu numai că nu există forme etern frumoase, ci nici măcar o permanență a formelor de expresie artistică.



Verificarea prin fapte confirmă aceste concluzii teoretice: nicăieri și niciodată, în întreaga istorie a artei, nu întâlnim forme imuabile. Chiar exemplul cel mai adesea citat de înțepenire a formelor în canoane rigide, impuse de autoritatea religioasă — cel al artei bizantine și postbizantine —, se dovedește azi a fi o simplă iluzie, explicabilă atât printr-o insuficientă cunoaștere a realității artistice trecute, cât și prin tendința — din nefericire încă răspândită în istoria artei și în istorie în genere — de a extinde (neglijând orice deosebiri, considerate ca fiind doar de amănunt) trăsăturile specifice unui anume moment istoric dintr-un anume loc, asupra unei vaste arii și pentru o întreagă epocă. Desigur acest procedeu poate prezenta unele avantaje, ca să spunem așa « pedagogice » (folosind acest termen în mod abuziv), mai ales într-o vreme de culturalizare superficială prin manuale și enciclopedii, dar el este total incompatibil cu concepția științifică despre lumea în continuă devenire. Chiar numai cercetarea atentă a micului fragment — limitat în spațiu și în timp — din lunga evoluție a artei de tradiție bizantină pe care-l reprezintă arta religioasă din Țara Românească și Moldova dovedește și nespecialiștilor o neașteptată libertate în alegerea formelor, iar specialiștilor o marcată evoluție a conținutului de idei pe care acestea îl exprimă. Părerea că — dat fiind că acceptau autoritatea aceluiași intangibile dogme — cei care au zidit și împodobit Cozia ar fi gândit (și, ca urmare, ar fi și creat) întru totul asemenea celor care, cu un veac mai târziu, au realizat biserica de la Dealu, de pildă, este pe de-a-ntregul greșită; faptul că acest din urmă monument păstrează o bună parte din formele folosite la cel mai înainte amintit nu dovedește decât că în felul de a gândi al oamenilor secolului al XVI-lea se mai păstrează mult — dar nu tot — din gândirea celor de la sfârșitul secolului al XIV-lea. Dar și acest « mult » avea să se împruțineze, din veac în veac, înlocuit fiind treptat cu noi interpretări cerute de însăși viața societății, ale aceluiași numai aparent imuabile dogme; și specialistul atent poate urmări evoluția unor asemenea interpretări în evoluția formelor, ca și în treptata înlocuire a acestora cu altele, uneori împrumutate, și deci, fără legătură directă cu cele anterioare. Înseamnă oare aceasta că firul tradiției s-a tot subțiat — din veac în veac — și că, pînă la urmă, cînd, din formele întâlnite în secolul al XIV-lea, nici una nu va mai fi folosită, acest fir s-a pierdut? Oare formele nou intrate, deplin adaptate artei noastre și integrate tezaurului acesteia, n-au făcut decât să sufocă tradiția, nu să o îmbogățească? Dar formele create aici și anume pentru a exprima înnoirea de conținut n-au făcut oare ele decât să pervertească puritatea tradiției? Cîtuși de puțin! Căci, chiar în domeniul acesta restrîns al artei religioase, considerată ca prototip al conservatismului, tradiția nu constă nici în permanența formelor (totdeauna legate de aceea a conținutului) și nici chiar în permanența conținutului însuși, cerut totdeauna de ideologia vremii, determinată, la rîndu-i, de existența socială, aflată în continuă și necesară evoluție. Din exemple ca și din teorie, reiese deci că tradiția nu constă dintr-o permanență — fie a formelor, fie a conținutului — ci din altceva: dintr-o continuitate: o continuitate a conținutului, determinată de cea a vieții sociale, o continuitate a formelor, cerută de continuitatea de conținut.

Desprinzînd aceste învățăminte din cercetarea artei medievale, putem lesne înțelege de ce între chipul de a gândi al istoricilor și cel al filozofilor de odinioară, care opuneau « ce e etern » la « ce e istoric » în creația culturală, a existat, și trebuia să existe, o profundă deosebire. Tot astfel putem înțelege și de ce, mergînd pe aceeași linie de gândire idealistă, unul din cei mai de seamă filozofi români ai culturii și un poet totodată (Lucian Blaga) — lăsîndu-se înșelat de lenta evoluție a chipului de a gândi și de a crea al țărănimii în scurta perioadă ce-i putea fi cunoscută — a crezut, cu toată sinceritatea, că satul românesc și-a dus propria viață în *afara istoriei*. Atunci — pe cîte știm — un singur om de cultură și un mare istoric (Nicolae Iorga) a refuzat să accepte acest punct de vedere ce fusese prezentat cu o seducătoare elocvență; azi însă, știm cu toții că, dacă

în decurs de veacuri, în evul mediu și apoi, concepția despre lume și viață a satului — și o dată cu ea și formele artistice care o exprimă — au evoluat atât de lent, aceasta nu se datorește decât faptului că, în aceeași vreme, în însuși felul de viață al locuitorilor lui (fel de viață strict determinat istoricește de condițiile economice care le fuseseră impuse acestora) nu se produsese decât schimbări minime. Dar am putut constata cu toții că, îndată ce condițiile sus-amintite nu și-au mai exercitat acțiunea, evoluția vieții satului românesc — și o dată cu ea și aceea a formelor de artă corespunzătoare — a început să se desfășoare într-un ritm atât de rapid încât cercetătorii folclorului de abia mai pot înregistra formele ce dispar sub ochii noștri.

Desigur, ca iubitori de artă, trebuie să deplîngem dispariția acestor forme, atât de bogate în frumuseți și poezie; dar ca oameni de știință știm că dispariția lor este inevitabilă, istoricește necesară, căci conținutul lor — concepția folclorică despre lume și viață — o dată depășit, nimic nu le mai poate salva de la pieire și nimeni nu le mai poate reînvia. Că pretutindeni și totdeauna lucrurile s-au petrecut la fel, că o «reînviere» nu e posibilă ne-o dovedesc două exemple din istoria artei universale.

Partizani ai unei estetici idealiste și formale, admiratori ai unui clasicism pe care — [cu știință și voință, dar cu mai puțin simț istoric — ar fi dorit să-l reînvie, oamenii secolului al XIX-lea s-au străduit să reînsuflă formele desăvârșite ale artei antice, dându-le un nou conținut. Ei au încercat, de pildă, să folosească formele templului grecesc pentru proslăvirea divinității creștine — concepută, acum, altfel decât în evul mediu pe care-l disprețuiau fără a-l cunoaște — sau pentru a crea ce am îndrăzni să numim «lăcașul de cult al noului zeu al capitalismului în ascensiune», Banul. Astfel — mult admirate pe atunci și uneori admirate și azi — au fost create, la Paris, «La Madeleine» (terminată în 1842) și Bursa (construită între 1808 și 1825); dar, pentru oamenii de artă, ambele rămân, în ciuda acurateței cu care au fost realizate, simple pastişe. Exemple de acest fel n-au lipsit nici la noi: desigur, deplîngem inițiativa urbanistilor care ne-au lipsit de clădirea — atât de familiară bucureștenilor — a muzeului Simu, concepută cu ideea că muzeul, «templul muzelor», e bine să aibă forma clasică a templelor; dar trebuie să recunoaștem că, prin dărîmarea ei, n-am pierdut o operă de artă, ci un monument cel mult pitoresc.

Ni se pare însă că, a ne sili să îmbrăcăm în formele artei țărănești un conținut impus de concepția noastră științifică despre lume este o încercare tot atât de utopică, de pildă, ca aceea a arhitecților francezi de la începutul secolului trecut de a încadra între liniile pure ale templului Athenei realitățile istoricește necesare ale vremii lor, după cum utopie ar fi să încercăm să transpunem în formele picturii medievale românești — destinate să exprime deplin o anumită concepție teologică despre lume și despre om în mijlocul ei — propria noastră concepție științifică despre univers și despre posibilitățile ce i se deschid azi omului modern de a supune forțele naturii. Cu aceasta ajungem la cel de al doilea exemplu pe care l-am anunțat mai înainte.

În concepția lor mitologică despre lume, vechii greci își imaginau forțele naturii cu chipuri umane. Ei au reprezentat tot astfel, antropomorf, și noțiuni abstracte, idei și sentimente. Destinul, Gloria, Fecunditatea, Înțelepciunea, Războiul sau Justiția, toate acestea și altele încă au căpătat deci o figură omenească: omul, în mijlocul naturii, li se părea a fi întocmai ca omul în mijlocul semenilor lui, iar în aceasta ei erau deplin consecvenți concepției lor despre lume. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, însă, și în primii ani ai celui următor, concepția despre lume era cu totul alta, astfel că asemenea reprezentări simbolice nu mai puteau fi înțelese decât de aceia care se familiarizaseră, din carte, cu chipul de a gândi al antichității. Arta devenea astfel o simplă ilustrare a unei mitologii în care nu mai credea nimeni și împotriva acestui chip îngust de a o concepe s-au ridicat protestele tuturor acelor care socoteau, pe bună dreptate, că arta trebuie să oglindească realitatea atât cît și așa cum o cunoșteau și o înțelegeau oamenii vremii lor. Iar cum această vreme era aceea a unor însemnate progrese în studiul naturii — e vremea lui Linné și Humboldt —, se înțelege de ce pictorii au început să dea o din ce în ce mai mare atenție realităților înconjurătoare, în dauna abstracțiilor cu chip omenesc.

Ni se pare deci că, după cum oamenii secolului al XIX-lea nu s-au putut mulțumi cu o artă ce ilustra mitologia grecească, sau mai târziu, sub influența romantismului, legende de evul mediu, nici azi, în țara noastră, nu trebuie să reducem arta la ilustrarea unei concepții folclorice despre lume (și nici a celei medievale), căci o astfel de artă nu poate exprima chipul actual de a concepe realitatea, ci doar felul în care înțelegem o mică parte din cărțile bibliotecii noastre. Și totuși — se va spune — sîntem români: în ce chip manifestăm oare faptul că ne aflăm la capătul unei îndelungate experiențe, pe linia de continuitate a tradiției artistice și culturale românești, dacă nu vom folosi nici formele și nu vom revalorifica nici conținutul celor mai de seamă creații ale acestei tradiții?

Desigur, nu pictînd Miorițe, Feți-Frumoși și Cosinzene, nu sculptînd voievozi sau haiduci continuăm linia îndelungatei tradiții artistice românești, după cum nu parafrizînd, ca stil și cugetare, pe Dosoftei sau pe Neculce, ne vom înscrie, ca poeți sau ca istorici, pe marea linie de continuitate a tradiției culturale a poporului nostru.

Nu fiindcă una dintre operele sale se aseamănă cu un stîlp de casă țărănească, Brîncuși a fost un mare artist român, și nici fiindcă și-a intitulat cîteva din operele sale cu nume frecvent întîlnite în folclorul românesc, ci fiindcă a știut să îmbine cele două tendințe, la fel de românești, ale artei noastre — cea de stilizare, pînă la limitele abstractului geometric, a artei țărănești și cea de esențializare, pînă la simbol, a artei medievale — cu întreaga experiență de reprezentare realistă a artei occidentale. În sinteza pe care, gîndind mereu, el a reușit-o pe deplin, nici unul dintre aceste elemente nu s-a mai păstrat în forma lui originară. Fără experiența realistă a « Écorché »-ului, fără familiarizarea cu tendința de schematizare a artei medievale românești, pe care a cunoscut-o în Oltenia lui natală, fără pecetea de neșters pe care geometrismul artei țărănești a pus-o asupra chipului său de a vedea lumea, nici una dintre operele sale n-ar fi ceea ce este. Dar la el toate acestea n-au, fost juxtapuse și nici măiestrit împletite între ele, ci topite în cuptorul gîndirii și apoi turnate în tiparele concepției lui despre lume — concepție proprie, originală, de om al vremii noastre, deci accesibilă tuturor oamenilor de gîndire ai acestei vremi și, ca atare, universal valabilă —, înscriindu-și astfel opera pe linia mereu ascendentă a valorilor tradiționale ale artei românești.

CÎTEVA PUNCTE DE PLECARE PENTRU STUDIUL ARTEI ROMANE ÎN DACIA*

de MIHAI GRAMATOPOL

Problemele referitoare la studiul artei romane în Dacia țin atît de domeniul artei romane în general și al artei provinciale în special, cît și de specificul provinciei Dacia, ultima adusă între granițele imperiului.

Dacă numeroase monumente, aparținînd diferitelor categorii artistice, au fost publicate cu migală și devotament decenii de-a rîndul, lipsesc încă pînă astăzi, și din păcate aceasta este o realitate valabilă pentru întregul cuprins al lumii romane, studiile de sinteză privind estetica artei provinciilor, atît de diferite între ele, care însă își aduc fiecare în parte aportul bine definit la conturarea peisajului artistic al vremurilor tîrzii ale imperiului.

Cît privește situația provinciei Dacia sau a regiunilor învecinate, puține sînt lucrările care cuprind categorii mai largi de monumente, cu precădere cele funerare. Amintim astfel paginile lui Grigore Florescu despre monumentele funerare din Dacia Superior¹ și din Dacia Inferior², cît și perieghezele arheologico-artistice ale lui Silvio Ferri, întîi pe valea Rinului³ și apoi pe a Dunării⁴, ale căror însemnări au fost strînse în două volume ce abia dacă depășesc cadrul unui repertoriu de modele. Stelele funerare din Noricum și Pannonia⁵ formează obiectul de studiu al lui A. Schober, a cărui concepție, deși bine construită ca material documentar, suferă de lipsuri și erori teoretice asupra cărora vom mai avea prilejul să revenim.

« În avîntul general al cercetării arheologice contemporane — spune Ranuccio Bianchi-Bandinelli⁶ — ceea ce frapează mai ales este abandonarea aproape totală a istoriei artei în domeniul cercetării asupra antichității ».

Avem astăzi numeroase istorii de artă, de diverse profile, în care antichitatea ocupă un loc mai mult sau mai puțin important, în sinteze care se întind pe mai multe milenii și care vor să definească specificul universal al manifestărilor artistice, cum ar fi de pildă cea datorată lui Arnold Hauser⁷ sau volumele mai recente ale lui R. Huyghe⁸.

Aceeași dorință de a căuta rădăcinile artei medievale sau moderne în formele și ideile artistice elenistice și romane, precum și tendința tot mai accentuată de a sublinia actualitatea în contemporaneitate a acestora, se vădesc în studii de mare amploare și ținută ca cele datorate lui Walter Oakeshott⁹ sau lui Cornelius Vermeule¹⁰.

* Comunicare susținută la Sesiunea științifică a secției de artă medievală a Institutului de istoria artei al Academiei, din 12—14 mai 1969.

¹ *I monumenti funerari romani della «Dacia Superior»*, în *Ephemeris Dacoromana*, IV, 1926—1927, p. 72—148.

² *I monumenti funerari romani della Dacia Inferiore*, București, 1942.

³ *Arte romana sul Reno*, Milano, 1931.

⁴ *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933.

⁵ *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*, Viena, 1923.

⁶ *Quelques réflexions à propos des rapports entre l'archéologie et l'histoire de l'art*, în *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Varșovia, 1966, p. 262.

⁷ *Storia sociale dell'arte*, vol. I—IV, Torino, 1955—1963.

⁸ *Sens et destin de l'art de la préhistoire à l'art roman*, Paris, 1967.

⁹ *Classical Inspiration in Mediaeval Art*, Londra, 1959.

¹⁰ *European Art and the Classical Past*, Cambridge, 1964.

În ceea ce privește arta romană provincială, ea se zbate încă în dilemele caracteristice începuturilor. Sînt de semnalat studii restrînse pe provincii, în care materialul este precumpănitor analizei estetice, cum este de pildă cartea lui J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, Londra, 1963 (de curînd recenzată, în ceea ce privește legăturile cu arta romană în Dacia, de către A. Bodor, *Notă asupra artei romane provinciale pe marginea cărții lui J.M.C. Toynbee*, în *Acta Musei Napocensis*, V, 1968, p. 495 – 504) sau lucrarea cu preponderente caractere arheologice a lui J. Liversidge, *Britain in the Roman Empire*, Londra, 1968.

Pe de altă parte, unele lucrări mai noi, obligate de însăși natura lor, se extind asupra tuturor provinciilor imperiului, pornind bineînțeles de la arta Italiei, față de care cea a provinciilor n-ar constitui decît o variată gamă de manifestare a acelei *voluntas* romane. Este vorba în primul rînd de cartea de mari proporții a lui Antonio Frova, *L'Arte di Roma e del mondo romano*, Torino, 1961.

Ca o reeditare cu năzuințe de sinteze estetice a perieghzelor deja amintite ale lui Silvio Ferri, apare și volumul lui R. Pörtner, *Civiltà romana in Europa dal Reno al Danubio*, Roma, 1961.

Pozițiile pe care istoricii de artă și arheologii le ocupă față de chestiunea artei romane provinciale sînt în strînsă legătură cu concepțiile lor despre arta antică în general și despre cea romană în special. Deși aceste concepții cunosc o eșalonare cronologică anumită, sîntem adeseori aduși să constatăm cu uimire existența lor simultană și anacronică față de cuceririle teoretice care la capătul a două secole au însemnat, e drept cu parcimonie și, așa cum se constată, fără prea mult răsunset, ultima etapă a timidului drum al istoriografiei artei antice.

Winckelmann a fost cel dintîi care a transferat de la literatură la artele figurative conceptul de «stil», făcînd din «istoria stilurilor» principiul unei metode formale evoluționiste sub înriurirea istoriografiei iluministe. Acestei concepții i se va opune în curînd teoria pozitivistă a lui Gustav Semper (*Der Stil in den tektonischen Künsten*, München, 1860) care susținea că «stilurile» erau rezultatul influenței pe care materia în care era lucrată opera de artă o avea asupra semnificației monumentului, că această influență se reflectă în opere din diverse materiale ce derivă din primele, asemenea unor copii din prototipuri. (Teoria se baza în fapt pe o caracteristică tehnică a statuilor de bronz, mult mai ușor echilibrabile și cu posibilități de a reproduce detalii, caracteristică ce transpare în copiile în piatră — e vorba de copiile mecanice și nu de reinterpretările în piatră care echivalau cu recrearea modelului respectiv.)

Reacția școlii vieneze apare ca necesară față de concepțiile formaliste sus-amintite. Riegl (*Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901) introduce în arheologie conceptul de «gust» specific fiecărei perioade, pe care îl definea, poate sub influența lui Burckhardt și Taine, ca expresie a «spiritului vremii». Stilul devenea așadar o manifestare a «gustului», a voinței specifice de a se exprima artistic, *Kunstwollen*.

În concepția lui Wickhoff, arta romană este creatoarea unor noi viziuni și a unor inovații, printre care se numără elementul peisagistic decorativ. Abia Rodenwaldt va stabili mai tîrziu aportul însemnat al alexandrinismului la definirea unor aspecte ale artei romane.

Elementul pozitiv pe care îl aduce școala din Viena este scoaterea cercetărilor asupra artei de sub influența academismului și apropierea lor de mentalitatea istorică. Grație rupturii efectuate de școala din Viena, am ajuns în situația de a vedea în arta imperiului tîrziu inelul indispensabil de legătură între arta antichității și cea a evului mediu. Ecoul acestei concepții nu întîrzie a se face auzit în opere de largă interpretare a fenomenului cultural, năzuind a defini un prim aspect al civilizației universalului prin desființarea, pe care o propune Oswald Spengler, a înguste scheme antichitate — ev mediu — epoca modernă.

Nevoile de a interpreta istoric arta romană după Riegl și Wickhoff nu se mai puteau mulțumi cu argumentul amintitului *Kunstwollen*. Impulsionat de curentul istoricist, Ranuccio Bianchi-Bandinelli adaptează această concepție la arta antică, într-un studiu a cărui importanță rămîne încă pînă astăzi excepțională¹¹. Artă romană este după el întotdeauna expresia unei situații sociale sau a unei afirmări politice. Bipolaritatea acesteia constă în

¹¹ *Storicità dell'arte classica*, Florența, 1943.

ruptura care există între activitatea marilor personalități creatoare și industria artistică¹², precum și, credem noi, între activitatea artistică aulică și cea care înflorește în provincii mai ales după ce în Italia se încheie epoca traiano-hadrianee, ultim răsunet al neoclasicismului elenistic.

Nu putem încheia acest sumar tablou, preliminar al unei schițe a problemei artei romane în Dacia, fără a pomeni în câteva cuvinte ideea stilurilor ritmice plastice, a ornamentalului și a monumentalului în special, pe care Vasile Pârvan o plasează în centrul preocupărilor sale de artă antică¹³. Partizan al unei orientări încă din protoistorie către Europa centrală și regiunile nord-italice, Pârvan vede atât în arta dacică, cât și mai târziu în cea romană în provincia Dacia, o manifestare de netăgăduit a influenței celtice, neacordînd suficientă importanță legăturilor progresive cu sudul, a căror pondere deosebită în formarea specificului artistico-cultural al regiunilor carpato-dunărene a apărut tot mai evidentă, ca rezultat al cercetărilor din ultimele două decenii.

În preocupările de pînă acum asupra artei romane în Dacia a fost precumpănitoare latura fenomenologică. S-a căutat să se evidențieze forme particulare ale artei romane provinciale în Dacia, cum ar fi de pildă medalionul funerar ca piesă detașată, monument întilnit în general în Noricum, Pannonia și Dacia Superior¹⁴. În fond, tema și variațiile medalionului funerar depășesc cronologic, ca antecedente, epoca sa de înflorire în arta provincială¹⁵, și ca arie de răspîndire regiunile mai înainte amintite¹⁶.

S-a stabilit încă de multă vreme că Dacia este provincia în care s-a fixat iconografia cavalerilor danubieni¹⁷, iar mai recent s-a emis părerea că tot în Dacia au apărut pentru prima oară reliefurile mitriace cu trei registre, esențial deosebite de cele renane¹⁸.

De asemenea, circulația formelor arhitectonice între provincii a fost subliniată cu ajutorul unor cazuri particulare¹⁹, insistîndu-se alteori asupra valorii simbolice-cultuale speciale a unor monumente comune, de altfel, în forme ușor diferite, artei provinciale a imperiului²⁰.

Tradiția culturală autohtonă și persistența elementului dacic au fost și ele sesizate în domeniul artistic prin acea *interpretatio romana* a cultului lui Liber și Libera²¹ sau prin legătura Bendis-Diana prilejuită de un medalion de lut ars descoperit în cetățile dacice dinaintea cuceririi romane²².

Din păcate ideea lui Vasile Pârvan asupra ornamentalului și monumentalului nu a avut curs în cercetarea artei romane în Dacia, ea rezumîndu-se pînă acum numai la schița sumară întreprinsă de Silvio Ferri cu mai bine de trei decenii în urmă²³.

În fine, ideea de a studia arta romană în Dacia pe subdiviziunile administrative ale acestui teritoriu păcătuiește din punct de vedere metodologic, ca să nu mai vorbim de faptul că obiectivele propuse ca «depistarea fondului vechi autohton și sesizarea elementelor artistice specifice Daciei Superioare, adică a unor elemente care, deși derivă din arta clasică, prezintă modificări față de prototipuri și apar la noi, în chip exclusiv, sau măcar mai frecvent

¹² *L'arte romana dopo Wickhoff*, în *Archeologia e cultura*, Milano, 1961.

¹³ RĂZVAN THEODORESCU, *Problèmes de l'art ancien dans l'œuvre de Vasile Pârvan*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, II, 1965, p. 53–66.

¹⁴ D. PROTASE, *Formes particulières de l'art romain provincial en Dacie*, în *Studii clasice*, III, 1961, p. 133–141; idem, *Un nou tip de medalion funerar roman în Dacia*, în *SCIV*, XI, 2, 1960, p. 323–333.

¹⁵ H. BRANDEMBURG, *Meerwesensarkophage und Clipeus-motiv*, în *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 82, 1967.

¹⁶ D. P. DIMITROV, *I medaglioni sepolcrali isolati nella valle del medio Struma e nella Macedonia Settentrionale*, în *Quaderni dell'impero*, Spoleto, 1947, p. 9–16.

¹⁷ D. TUDOR, *I cavaleri danubiani*, în *Ephemeris Daco-*

romana, VII, 1937, p. 1–168; idem, *Corpus monumentorum equitum Danubiorum*, Amsterdam, 1968.

¹⁸ E. WILL, *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain*, Paris, 1955, p. 389.

¹⁹ H. DAICOVICIU, *Coronamentele în formă de trunchi de piramidă arcuită pe teritoriul provinciei Dacia*, în *Apulum*, VII, 1968, p. 333–352.

²⁰ M. GRAMATOPOI, *Une Scylla funéraire d'Apulum*, în *Apulum*, VI, 1967, p. 163–167; M. RENARD, *Sphinx à masque funéraire*, în *Apulum*, VII, 1968, p. 273–305.

²¹ A. BODOR, *Contribuții la persistența elementului autohton. Cultul lui Liber și Libera*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series historia*, 1960, p. 25–58.

²² H. DAICOVICIU, *Dacii, București*, 1965, p. 176.

²³ *Motivi ornamentali nell'arte romana del medio e basso Danubio*, Roma, 1933.

decît în alte provincii »²⁴, sînt de formulare scolastică și lipsite ca fond de sens istoric, rezultînd, voluntar sau involuntar, din teoria evoluționistă winckelmanniană. În optica mai înainte citată, sensul cercetării artei romane în Dacia Superior este « de la ceea ce este roman sau de epocă romană la fondul preroman ». Așadar, scopul investigației ar fi nu semnificația și sensurile artei romane în Dacia, ci descoperirea à rebours a artei dacice preromane. Rezultă dintr-o astfel de concepție nu numai o lipsă de logică a metodei, dar și o neînțelegere totală față de domeniul cercetării, neînțelegere care conferă artei provinciale un caracter static, final, decadent, de corupție tematică și neartistică a unor prototipuri aulice « clasice », fapt care ne duce cu gîndul la ideile artistice ale acelor « anticari » ce apreciau mai mult documentul decît monumentul, pe care însuși Winckelmann îi satiriza în scrisorile sale către Genzmar.

Un astfel de mod de a pune problema este tributار pe de o parte lacunei care există în privința cercetărilor asupra iconografiei dacice autohtone, lacună pe care am încercat să o micșorăm prin interpretarea unor monumente pînă acum necercetate din punct de vedere stilistic-iconografic, monedele dacice²⁵, singurele capabile a ne duce la cunoașterea artei figurative dacice în esență de natură religioasă, care a dispărut o dată cu cucerirea romană pentru bunul motiv că reprezenta, așa cum s-a întîmplat și în lumea celtică²⁶, una din principalele forme de rezistență împotriva proaspătului cuceritor. Asupra artei decorative dacice, documentele sînt mai numeroase în categoriile ceramică și fenerie²⁷.

Pe de altă parte, concepția sus-menționată este în erorile sale tributară și ignorării faptului că cei 165 de ani de stăpînire romană în Dacia încep în momentul în care arta romană intră într-o nouă etapă. O dată cu epoca lui Traian, în care se face simțită în curentul neoclasic personalitatea puternică a unui maestru aulic, comparabilă cu cea a lui Fidias în vremea lui Pericle²⁸, apar și primele indicii care anunță arta romană tîrzie²⁹, a cărei principală dominantă va fi împletirea artei provinciilor orientale cu cea a provinciilor europene de factură « preistorică », după expresia lui Antonio Frova³⁰. Viciul de căpetenie al concepției amintite rezidă în aceea că se consideră arta romană provincială ca ultimă fază, decadentă, a unei evoluții artistice încheiate, după care nu ar mai urma nimic, evul mediu născîndu-se direct din preistorie.

Credem că, din punct de vedere al metodei, arta romană în Dacia nu poate fi studiată decît în ansamblul ei, adică pe întreg teritoriul provinciei, unitate pentru care pledează de altfel însuși substratul geto-dacic. Categoriile de monumente luate în considerație pentru a întregi și de cele mai multe ori pentru a clarifica peisajul cercetării în discuție vor trebui să se extindă de la arta majoră la cea miniaturală, de la operele singulare pînă la producția de serie a industriei artistice. Continuitatea culturii materiale geto-dacice în noua ei haină romană este unul din exemplele grăitoare ale asimilării produse în decursul scurtei dar intensive administrații romane în Dacia. Fenomenul îl observăm pînă și în domeniul ceramicii, atît de stereotipă pe tot întinsul imperiului, cînd alături de profilele vaselor de factură romană sînt arse în aceleași cuptoare, în cursul acelorași șarje, formele și pasta tradițională dacică. Pe de altă parte, în așezările rurale din Dacia³¹, unele de mică însemnătate, aflăm că se fabrică ceramică romană de foarte bună calitate, mergînd pînă la a imita cu îndrăzneală și reușită produsele de *terra sigillata* importate din vestitele ateliere ale Galiei³². Despre atelierele

²⁴ L. ȚEPOSU-DAVID, *Cu privire la studierea artei provinciale în Dacia Superioară*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series historia*, 1, 1966, p. 47—52.

²⁵ M. GRAMATOPOL, *Iconografia monetară dacică autohtonă*, în *Revista muzeelor*, 1, 1969, p. 23—32; idem, *L'art des monnaies géto-daces; questions iconographiques, historiques et économiques des premières émissions*, în *Apulum*, VIII (sub tipar).

²⁶ J. DE VRIES, *La religion des Celtes*, Paris, 1963.

²⁷ IRINA FRANGA, *Contribuții cu privire la cunoașterea ceramicii geto-dacice. Cupele « deliene » getice de pe teritoriul*

României, în *Arheologia Moldovei*, vol. V, 1967, p. 7—35.

²⁸ R. BIANCHI-BANDINELLI, *Il « Maestro delle imprese di Traiano »*, în *Storicità dell'arte classica*, p. 193—216.

²⁹ Idem, *La crisi artistica del mondo antico*, în *Archaeologia e cultura*, Milano, 1961, p. 193.

³⁰ Op. cit., p. 449.

³¹ D. TUDOR, *Orașe, tîrguri și sate în Dacia romană*, București, 1968.

³² F. OSWALD, *Index of Figure-Types on Terra Sigillata*, Liverpool, 1937—1964; idem, *Index of Potters' Stamps on Terra Sigillata*, Liverpool, 1964.

aurarilor și argintarilor din Dacia romană știm astăzi ceva mai mult, grație publicării unor fonduri importante din patrimoniul muzeistic al țării ³³.

Problema atelierelor coroplastice din Dacia, de curînd repusă în discuție ³⁴, își găsește justificarea în masiva producție de tipare, statuete, antefixe și alte elemente arhitectonice decorative ce se descoperă în mod frecvent în mai toate centrele urbane cu activitate meșteșugărească.

Nu trebuie nesocotit, după părerea noastră, nici un domeniu al producției artistice în Dacia romană, oricît de special ar fi el, căci eliminăm poate astfel o prețioasă sursă de informare. Este cazul, de pildă, al atelierelor de gravare a pietrelor semiprețioase pentru podoabe, localizate la Romula ³⁵ și Sucidava, a căror funcționare se socotea încheiată o dată cu incursiunile gotice de la mijlocul secolului al III-lea și în tot cazul după retragerea aureliană, dar pe care credem că am reușit să le dovedim active încă în veacul al IV-lea, și anume în a doua jumătate a acestuia ³⁶, grație identității tematice și stilistice între produsele lor gliptice și o serie de monede de epocă imitînd monedele imperiale romane, piese găsite mai de mult ³⁷, dar care continuă să iasă la lumină și astăzi numai în zona cîmpiei dunărene, și care vor fi fost lucrate de aceiași gravori din centrele amintite.

Conceptul de artă provincială desemna pînă în ultima vreme arta provinciilor europene ale imperiului roman, bazată nemijlocit pe un substrat preistoric, în vreme ce arta provinciilor orientale are drept antecedent întreaga experiență formală și estetică ce sfîrșește în acel *koiné* artistic care este elenismul de factură alexandrină sau microasiatică. Pentru noi, însă, arta provincială romană înseamnă astăzi totalitatea manifestărilor artistice pe întregul cuprins al lumii romane, unitate a cărei viabilitate este demonstrată de intensă circulație de teme și viziuni artistice vehiculate de publicul care le cerea și care călătorea de la Euftrat la Atlantic în interese comerciale sau militare. Dar tocmai în secolele III–IV arta provincială romană apelează la unele procedee stilistice aparținînd *koiné*-ului elenistic, procedee care vor avea ulterior, în evul mediu, o îndelungată carieră.

Așadar, dacă pentru istoricul artei clasice antice termenul elenistic înseamnă arta perioadei cuprinse între 323 și 30 î.e.n., pentru istoricul artei provinciale tîrzii a imperiului, cît și pentru istoricul artei medievale, «elenistic» va trebui să fie întrebuițat exclusiv cu valoare de terminologie stilistică ³⁸. Este numai un exemplu al multiplelor legături atît stilistice cît și tematice între arta provincială a imperiului tîrziu și cea a evului mediu timpuriu. Poate din motive pur speculative s-au făcut tentative de a inversa datele problemei de mai sus, încercîndu-se a se vedea în unele manifestări particulare și încă insuficient studiate ale artei elenistice anticipații ale antichității tîrzii ³⁹.

Astfel stînd lucrurile, vom avea de privit din punct de vedere teoretic arta romană în Dacia de pe poziții cu totul noi, detașate de literatura anterioară ⁴⁰ consacrată studiului artistic al provinciilor de la Rin pînă la Dunăre. În mare, aceasta se poate rezuma prin citarea cîtorva teorii care au caracterizat genul de cercetări în chestiune.

Furtwängler ⁴¹ vede în Italia septentrională originea artei provinciale, purtată apoi de legiuni în imperiu, cu excepția Galiei meridionale aflate sub directă influență a artei gre-

³³ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei Republicii Socialiste România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, tom 13, 1, 1966, p. 63–91; M. GRAMATOPOL, V. CRĂCIUNESCU, *Les bijoux antiques de la Collection Marie et dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom 4, 1967, p. 137–171.

³⁴ M. GRAMATOPOL, V. CRĂCIUNESCU, *Les terres cuites antiques de la Collection Marie et dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom 6, 1969.

³⁵ D. TUDOR, *Pietre gravate descoperite la Romula*, în *Apulum*, VI, 1967, p. 209–229.

³⁶ M. GRAMATOPOL, *Pietrele gravate din atelierul de la Romula* (în manuscris).

³⁷ D. TUDOR, *Imitații barbare după monede imperiale romane tîrzii*, în *Revista istorică română*, vol. XV, fasc. III, București, 1946.

³⁸ R. BIANCHI-BANDINELLI, *Ellenistico*, în *Storicità dell'arte classica*, p. 250–254.

³⁹ M. BONACASA, *Anticipazioni alessandrine del tardo-antico a proposito di una statua del Museo greco-romano di Alessandria*, în *Archaeologia classica*, vol. XX, fasc. 1, Roma, 1968.

⁴⁰ G. A. MANSUELLI, în *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VI, 1965, s.v. Provinciale, arte, p. 519–527.

⁴¹ A. FURTWÄNGLER, *Adamklissi*, în *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie*, 1897, I, p. 278–282; idem, *Das Tropaion von Adamklissi und provinzialrömische Kunst*, în *Abhandlungen der Bayerischen Akademie*, vol. 22, III. Abteilung, p. 453–515.

cești prin intermediul Massaliei. Teoria furtwängleriană a « artei legiunilor » este mai târziu nuanțată de Hahl ⁴², care crede că este vorba de un nou avînt creator, ce cuprinde întregul imperiu, a cărui latență artistică este fecundată de teme și programe italice, urmînd îndeaproape ritmul imprimat de Roma.

Pornind de la constatarea exactă, valabilă și astăzi, dar explicabilă, așa cum vom vedea, în cu totul alt chip, că prin arta provincială se ajunge la arta imperiului târziu și la înțelegerea artei evului mediu timpuriu, Schober ⁴³ a încercat să așeze la baza gustului provincial unitatea etnică a așa-zisei civilizații La Tène cuprinsă între Rin și Dunăre, caracterizată prin două tendințe, una nordică nonfigurativă și exclusiv liniară și una sudică eminamente figurativă, din a căror contopire ar fi rezultat gustul pentru figura redusă la linie. Procesul de reducere al formelor elenistice, care este un proces general de distrugere a organicității figurii umane, extins pe regiuni foarte largi, se încadrează tendinței antinaturaliste care va călăuzi arta de tradiție clasică spre abstracțiunea bizantină în bazinul mediteranean și spre decorativismul afigural în barbaricum. Acestui proces, Schober îi va găsi o explicație rasistă: clasa dominantă în imperiu, începînd cu secolul II, nu mai este formată din romani, ci din provinciali, mai ales libertți imperiali care ajung la înalte funcții și bogății, imprimînd artei gustul pentru liniar, propriu rasei nordice etc. etc.

Bianchi-Bandinelli caracterizează arta provincială romană prin iscusința cu care aceasta a știut « să scoată din expediente tehnice nemeșteșugite un nou limbaj artistic, exprimînd un sens nou angoasant uman al lumii înconjurătoare și intrînd prin această afirmare printre numeroasele elemente, atît occidentale cît și orientale, care au condus de la apusul lumii antice la evul mediu » ⁴⁴.

Din punct de vedere artistic, fiecare provincie a imperiului ilustrează, în funcție de substratul și data cuceririi sale, o anumită etapă și un anumit aspect al artei provinciale în formare, a cărei unitate și dominație se manifestă triumfător după marea criză a lumii romane din veacul al III-lea.

Nu trebuie să uităm niciodată faptul că Dacia reprezintă ultima cucerire romană și că data acestei cuceriri se plasează tocmai în epoca în care încep să se întrevadă premisele noii orientări artistice, adică în timpul domniei lui Traian, eveniment subliniat așa cum am văzut de Bianchi-Bandinelli, dar a cărui explicație socială H.P. L'Orange ⁴⁵ o găsește pe bună dreptate în tranziția de la Principat la Dominat, în procesul de egalizare și standardizare început sub Traian.

Cel ce a trecut în revistă monumentele de orice categorie ale artei romane în Dacia își poate cu ușurință da seama că nu are de a face cu o « artă a legiunilor », ci dimpotrivă cu expresia pregnantă a unei vieți în care statornicia agricultorului și-a pus în chip neîndoielnic pecetea, unde se manifestă belșugul negoțului și mulțimea de noutăți pe care el o antrenează. Este vremea în care neoplatonismul lui Plotin începe să se difuzeze cu repeziciune în cercurile conducătoare, dar a cărui condiție generatoare exista încă de mult latent răspîndită în mase.

Căci anarhia militară a împăraților soldați izvorăște ea însăși din sedentarizarea legiunilor, din recrutarea trupelor pe graniță, fapt ce va duce cu încetul la militarizarea imperiului, la civizarea administrației de tip militar, la Dominat ⁴⁶.

Procesul de trecere de la Principat la Dominat înseamnă, altfel spus, evoluția artei provinciale către arta imperiului târziu. Abolirea forme plastice, tratarea iluzionistă prin contraste luminoase cu umbre adînci, concentrarea întregii forțe expresive a figurii în ochi, iată caracteristicile artistice ale epocii sub care pot fi definite viața spirituală, statul și viața civică în Dominat.

Evident, evoluția se produce lent, dar sigur, și numai studiind în profunzime comandamentele majore ale artei tetrarhice înțelegem către ce țel se îndreaptă atîtea tendințe plastice ale veacului al III-lea. Punctul culminant al simetrizării artei tetrarhice este așa-zisul stil

⁴² LOTHAR HAHN, *Zur Stilentwicklung der provincial-römischen Plastik in Germanien und Gallien*, Darmstadt, 1937.

⁴³ A. SCHÖBER, *Zur Entstehung und Bedeutung der provincialrömischen Kunst*, în *JOAI*, XXVI, 1930, p. 9–52.

⁴⁴ R. BIANCHI-BANDINELLI, *Gusto e valore dell'arte provinciale*, în *Storicità dell'arte classica*, p. 235–236.

⁴⁵ *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965, p. 3.

⁴⁶ W. SESTON, *Dioclétien et la tetrarchie*, Paris, 1946.

cubist, prin a cărei prismă ⁴⁷ trebuie privite evoluțiile artistice ale epocii lui Constantin și explicate realizările figurative ale artei bizantine timpurii.

Printr-o ciudată ironie a soartei, perioada tetrarhiei încheiată într-o baie de sânge creștin reprezintă din punct de vedere filozofic și artistic placa turnantă, canonizarea culturii creștine ulterioare.

Iată de ce, mai bine și mai înaintea oricărei provincii europene a imperiului, în Dacia își așterne drum proaspăt pe teren primitiv acea viziune artistică ce va contura arta perioadei tetrarhiei. Sfîncșii cu măști funerare sînt în acest sens unul din exemplele elocvente. Știind astăzi ceva mai multe lucruri decît înainte despre antropomorfismul artei dacice, putem înțelege lesne identitatea de concepție a ochilor personajelor feminine de pe fibulele de la Coada Malului sau de pe alte monumente similare, comparîndu-i cu măștile funerare ale sfîncșilor amintiți.

Dar dacă prin cucerirea tîrzie a Daciei ne explicăm specificul artei ei, acela care va defini arta tetrarhică a Dominatului, înseamnă a nu poseda decît o jumătate din explicație, lipsindu-ne de esența acestei orientări care este de natură profund istorică.

Căci ce poate fi mai semnificativ pentru ideea de imperiu, cu toate greutățile interne și externe prin care trece în acea vreme statul roman, decît dorința de pace, de ordine, de simetrie, de *kósmos tetágmenos* ⁴⁸ a cărei împlinire o va reprezenta Dominatul. Iar această dorință era cu atît mai mare în rîndul populațiilor sedentare de agricultori, cu cît ele se aflau mai aproape de granițele mereu primejduite ale lumii romane. Mai mult încă, atrase ca de un Eldorado, dar ca și de un pămînt al liniștii și ordinii, populațiile migratorii se vor precipita cu acea forță a gravitației pe care o reprezintă civilizația, nerăbdătoare în a se împărtăși și integra: elanul, desimea, nesațiul lor vor sfărîma în cele din urmă *globul imperial* în care voiau să se cuprindă cu toate.

Avem de a face acum cu o *romana voluntas* care se manifestă nu de la centru spre periferii ca în primele două secole ale erei noastre, ci în sens invers. Iată de ce, după 165 de ani de stăpînire romană, Dacia abandonată strategic de Aurelian continuă să vrea și să fie latină. Căci în afara unei comunități de substrat, singură voința de a se încadra măcar cultural, dacă nu administrativ, imperiului este cea care explică, după părerea noastră, fenomenul expandării latinității în Dacia, dincolo de granițele fostei provincii și după retragerea aureliană, în timp ce un proces invers se produce în regiunile ieșite din comunitatea latină, dintre care unele au fost veacuri de-a rîndul sub stăpînirea imperiului.

« În timpul destrămării imperiului — spune Bianchi-Bandinelli — vom vedea cum populațiile provinciilor supuse își cer nu numai independența politică, ci se apleacă de asemenea asupra străvechilor tradiții artistice, decăzute la nivelul artei populare, pentru a-și crea în acest chip o autonomie culturală în domeniul artelor plastice. Astfel ia naștere avîntul unor culturi artistice ca arta coptă, sassanidă sau arta « provincială » a Occidentului romanizat, atît în Europa cît și în Africa de nord, culturi care marchează trecerea de la arta antichității la arta evului mediu » ⁴⁹.

În perspectiva celor expuse, studiul artei romane în Dacia pe care îl întreprindem are în vedere să depisteze specificitatea artistică a provinciei, sensul istoric în care se încadrează, profilînd acele premise care au dus la conturarea artei prefeudale pe teritoriul României.

⁴⁷ C. C. VERMEULE, *Maximianus Herculeus and the Cubist Style in the Late Roman Empire (295—310)*, in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, nr. 319, 1962.

⁴⁸ H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953.

⁴⁹ R. BIANCHI-BANDINELLI, *Quelques réflexions...*, p. 270.

CONTRIBUȚII LA PROBLEMA ORIGINII ȘI STRUCTURII ORAȘELOR DE REȘEDINȚĂ DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ

de PAVEL CHIHAIA

In istoriografia noastră se remarcă în ultima vreme un viu interes pentru studiul orașelor, al originii lor și al momentului de conturare a vieții materiale urbane, desprinsă de cea țărănească. O serie de probleme, legate mai cu seamă de datele pe care le prezintă documentele și care urmăresc în principal creșterea și diferențierea meșteșugarilor sau circulația mărfurilor, au fost cercetate și în parte soluționate. Altele, legate de structura orașelor medievale, care valorifică în primul rînd rezultatele săpăturilor arheologice, sînt mai puțin avansate, deoarece înseși săpăturile în vechile centre urbane nu au ajuns la rezultate concludente.

Se știe că planurile vechilor orașe din Țara Românească din secolele XIV–XV nu au putut fi reconstituite și cercetările din urmă au stabilit doar cîteva localizări — nu dintre cele mai importante — ale unor edificii de interes colectiv sau individual. (Construcțiile mai însemnate și cartierele orașelor se grupau în jurul unor centre cu funcție socială precis determinată: palatul voievodal, sfatul orașului, tîrgul, piața, mitropolia sau episcopia etc.)

Pînă în prezent nu cunoaștem în mod precis decît curțile domnești din Tîrgoviște și București. Palatul — sau eventual palatele domnești — din Argeș¹ și din Cîmpulung-Muscel² sînt deocamdată presupuse, dar deoarece anumite elemente pledează pentru localizarea lor tradițională, o vom primi și noi în lucrarea de față, sub rezerva unor surprize pe care le-ar putea aduce săpăturile arheologice.

Din nefericire, în orașele din Țara Românească nu s-au conservat localurile administrative (sfatul « județului » și « pîrgarilor ») care se pot admira în centrele urbane din Transilvania. În privința locurilor de schimb sau negustorie ele pot fi de cele mai multe ori deduse din prezența unor biserici, care păstrează în pisanii sau tradiție amintirea îndeletnicirii ctitorilor. Se înțelege că și așezările meșteșugărești sau comerciale ale imigranților sași sau unguri pot fi localizate în jurul bisericilor catolice care au aparținut acestor comunități transmontane. Dacă cunoaștem așadar locașul religios al imigranților, putem determina zona așezării meșteșugarilor și negustorilor și invers.

De fapt, raportul între edificiile orașelor medievale din Țara Românească — atît de important pentru stabilirea configurației și a vieții materiale a acestor centre urbane — nu a putut fi precis determinat, datorită tocmai cunoașterii insuficiente a unor elemente constitutive.

În lucrarea de față ne propunem să avansăm unele elemente pentru stabilirea structurii unor vechi orașe de reședință din Țara Românească (adică viața de ansamblu a acestor

¹ N. CONSTANTINESCU, *Cercetarea arheologică de la curtea domnească din Argeș*, 1967, în *Studii și comunicări — Muzeul din Pitești*, 1968, p. 123–138; idem, *Spre enigmele secolului al XIII-lea* (interviu luat de N. Păduraru), *Știința tinerețului*, XXV (1969), seria a II-a, nr. 6206.

² FLAMINIU MÎRȚU, *Știri noi asupra complexului istoric al mîndăstirii și curții domnești din Cîmpulung-Muscel*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXII (1965), nr. 11–12, p. 1035.

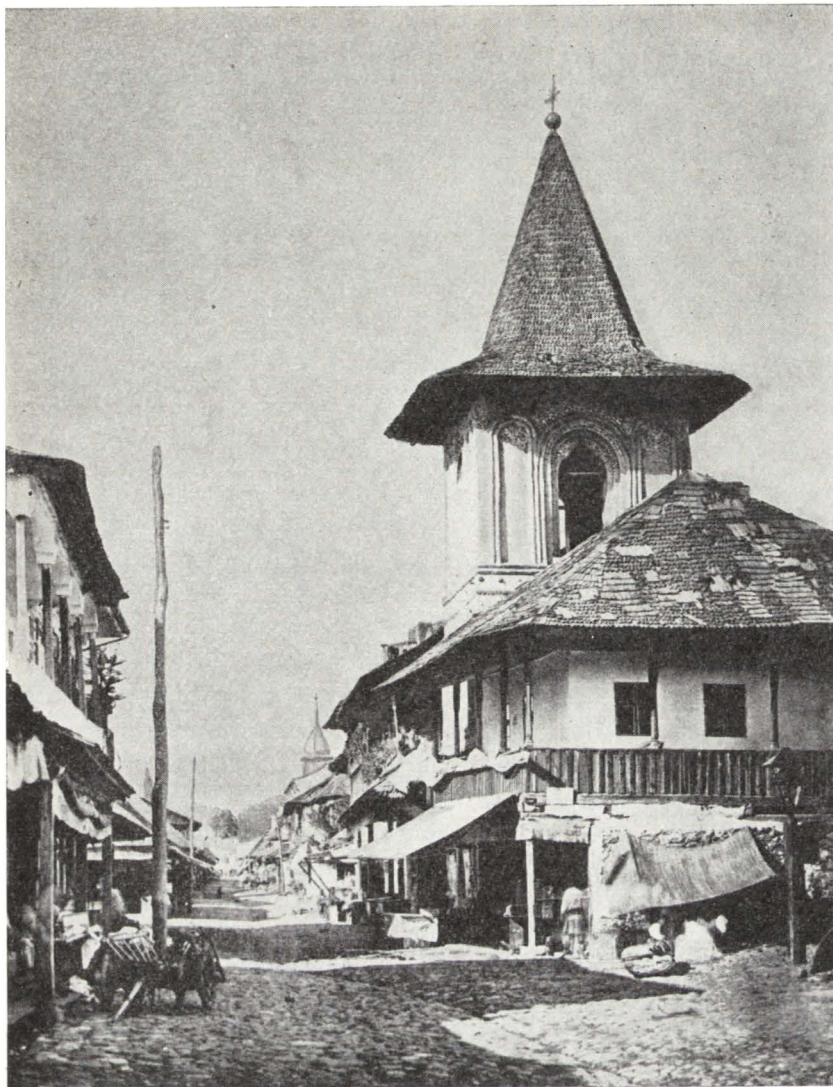


Fig. 1. — Stradă de lângă « Bă-răția » din Cîmpulung-Muscel. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)

orașe concentrată în câteva puncte strîns legate între ele), pornind de la unele monumente existente sau dispărute (dar care au putut fi localizate). Este de la sine înțeles că localizarea țărgurilor și piețelor (« bazarelor » ³) în contextul orașelor medievale din Țara Românească ne va permite să prezentăm unele aspecte ale originii și ale diferitelor faze de început prin care au trecut aceste orașe, evoluția de la o economie agrară la cea a meșteșugarilor, după o lungă conviețuire a amîndorura. Precizăm de la bun început că prin noțiunea de « țărg » înțelegem acel loc din oraș unde se efectua schimbul sau vînzarea produselor locale (cereale, vite etc.), iar prin « piață » (« bazar »), terenul pe care se aflau prăvăliile meșteșugarilor și negustorilor. Într-o accepțiune mai largă, noțiunea de « țărg » se referă și la localitatea unde se efectuau aceste tranzacții ⁴.

★

În privința configurației orașului Cîmpulung-Muscel, studiul monumentelor și instituțiilor sale ⁵ ne-a permis să formulăm câteva ipoteze. Desigur, vor mai trebui efec-

³ PAVEL CHIHAIA, *Monuments romans et gothiques, du XIII^e au XVI^e siècle en Valachie*, în R.R.H.A., tom. 5 (1968), p. 59, nota 104.

⁴ Cf. P. P. PANAITESCU, *Orașe din Moldova*, în *Magazin istoric*, III (1969), nr. 9, p. 11.

⁵ Pr. IOAN RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel, monografie istorică*, Cîmpulung, 1941; ION HURDUBEȚIU și FLAMINIU MÎRȚU, *Cîmpulungul-Muscel medieval*, în *Studii și articole de istorie*, XI (1968), p. 27—44.

Fig. 2. — Vechea «cruce a jurământului» a lui Duca Vodă, de la 1672, de lângă piața orașului Cîmpulung-Muscel. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)



tuat o serie de cercetări asupra numeroaselor și vechilor biserici din cartierul nordic al orașului, «Schei» (denumire nu pe deplin elucidată, identică cu cea pe care o găsim la vechiul cartier românesc dintr-un alt oraș cu populație germană, Brașovul), precum și al unor construcții civile, înainte de a se ajunge la concluzii definitive în această problemă.

Populația românească — după cum deducem din însuși numele «Cîmpulung» — s-a aflat de-a lungul râului Tîrgului, numit probabil astfel de-abia în secolul al XVII-lea, când el ducea către târgul mutat de către voievodul Matei Basarab lângă mănăstirea construită în 1633—1635. Pe valea râului a existat drumul cel mai vechi al orașului, către care era orientat turnul hanului, construit în 1648, al acestei mănăstiri. Este demn de menționat faptul că în Curtea de Argeș râul care străbătea așezarea românească purta acest nume înainte de jumătatea secolului al XVI-lea.

Se știe că prima îndeletnicire a cîmpulungenilor a fost cea agrară. Secole întregi ei au păstrat «ocolul» de cultură din jurul orașului, care glăsuia despre profilul social original al acestei așezări. Încă din această perioadă de început a existat la extremitatea sudică a orașului un târg periodic, pentru schimbul și comerțul cu produse agricole și locale. Acest târg s-a menținut pînă în prezent pe vechiul teren, acolo unde s-a înălțat la începutul secolului al XVI-lea biserica Sf. Ilie (foarte probabil pe temelii ale unui locaș mai vechi) și unde se găsește «crucea jurământului», privilegiul voievodal, cu scutiri pentru orașenii cîmpulungeni. Matei Basarab va muta târgul lângă mănăstirea ortodoxă, dar, ulterior, îl vom regăsi pe vechiul loc, situat la «bariera» celei mai importante artere comerciale, cea care o lega de Tîrgoviște și de Pitești.

Trebuie să subliniem faptul că la venirea lor, imigranții sași au găsit o serie de meșteșugari autohtoni care au fost risipiți în masa populației băștinașe și astfel au rămas de-a lungul întregului ev mediu. Nu întâmplător aceste meșteșuguri — aflate dincolo de concentrarea politico-militară a pieței imigranților — sînt legate de produse locale (dogăritul de producția de vin și brînzeturi, tăbăcitul și cojocăritul de pielărie, olăritul de străvechea ceramică românească). Pînă de curînd, în cartierul Schei se aflau dogari și pietrari, în Tabaci tăbăcari, în Șubești cojocari, în Olari ceramiști.

În orașul cu o populație românească în care începuse să se diferențieze clasa meșteșugarilor, a imigrat în ultima treime a secolului al XIII-lea (după cum vădesc temeliile celei mai vechi biserici a orașului) o colonie săsească, organizată din punct de vedere politic și militar, condusă de un « comes »⁶. Sașii — în minoritate numerică evidentă raportați la populația băștinașă, așa cum mărturisesc izvoarele⁷ — s-au instalat ca un nucleu organizat în mijlocul populației românești desfășurată pe malul râului, construind, de-a lungul laturilor unui dreptunghi care delimita piața, edificiile negustorilor și meșteșugarilor. Biserica catolică a orașenilor sași, înălțată în colțul sud-est, s-a perpetuat, cu refaceri din temelie, pînă în prezent.

Vechimea acestei biserici cu hramul Sf. Iacob cel Mare, care a fost lucrată inițial în stilul gotic, așa cum vădesc temeliile scoase la lumină la ultimele săpături⁸, ne încredințează că piața și prin urmare așezarea organizată a Cîmpulungului, prin ocuparea sa militară, nu a putut fi anterioară ultimului sfert al secolului al XIII-lea, epocă în care constatăm primele biserici gotice în Transilvania⁹. În anul 1300 s-a înhumat aici comitele Laurențiu, a cărui piatră de mormînt a aparținut de la început acestei biserici, după cum au arătat ultimele cercetări¹⁰, iar în 1373 paracliserul Iohannes.

Trecutul bisericilor catolice din Cîmpulung poate contribui la limpezirea unor evenimente din trecutul orașului însuși. De aceea nu vom trece peste faptul că actualul cor a fost adăugat navei originare în prima jumătate a secolului al XV-lea (construit probabil în urma invaziei turcești menționate în documentul din 1427) și că în a doua jumătate a secolului al XV-lea s-a amenajat portalul sudic, spărgîndu-se soclul existent¹¹. Din inscripția de pe un clopot, în prezent pierdut, aflăm că în 1525¹² biserica funcționa și că în ea slujeau călugării franciscani observanți. Puțină vreme după mijlocul secolului al XVI-lea biserica este preluată de preoții luterani, dar redevine catolică la mijlocul secolului al XVII-lea.

În vreme ce biserica parohială catolică a orașului, Sf. Iacob cel Mare, era situată în cartierul sașilor, mănăstirea închinată Sf. Elisabeta (« Cloașterul »), aparținînd ordinului dominican, a fost construită dincolo de extremitatea sudică a orașului, lîngă coasta platoului vestic, printre locuințele românilor. Alegerea acestei poziții poate fi explicată prin dorința de a izola mănăstirea de agitația orașului, rămîinînd totuși în imediata sa apropiere, pentru protecția sa militară.

⁶ EMIL LĂZĂRESCU, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și citeva date arheologice și istorice în legătură cu ea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, IV (1957), nr. 1—2, p. 125.

⁷ Către sfîrșitul secolului al XVI-lea GIOVANNI BOTERO (*Le relationi universali*, Veneția, 1957, p. 73) menționa în Cîmpulung 900 de familii, din care 40 săsești; în Tîrgoviște, o mie de case românești și douăzeci și două ale sașilor și ungurilor. În aceeași vreme, Francesco Pastis de Candia (la N. IORGA, *Studii și documente...*, I—II, București, 1901, p. 415—417) confirmă aceste cifre, arătînd că în Tîrgoviște existau 30 de familii de sași și cîțiva raguzani. La jumătatea secolului al XVII-lea, Bonaventura de Campofranco (la G. CĂLINESCU, *Altre notizie sui missionari cattolici nei Paesi Romeni*, în *Diplomatarium italicum*, II, Roma, 1930, p. 373) menționează în Cîmpulung 40 de familii de sași; în 1648, P. D. BARŠIĆ (la G. CĂLINESCU, *op. cit.*, p. 373) arată că

în Tîrgoviște trăiau 100 de suflete de catolici, din care majoritatea soldați polonezi în serviciul voievodului. În 1652, Franco Maria Speri (la G. CĂLINESCU, *op. cit.*, p. 427) mărește numărul la « 80 de catolici soldați polonezi și 150 de alte naționalități ». În 1690 nu mai rămăseseră în Cîmpulung decît zece case de catolici. (Pr. IOAN RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 344)

⁸ ȘT. BALȘ și DINU ROSETTI, *Restaurarea bisericii « Bărdăția » din Cîmpulung-Muscel*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1967, 1.

⁹ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 98 sq.

¹⁰ EMIL LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 123.

¹¹ ȘT. BALȘ și DINU ROSETTI, *op. cit.*

¹² PAVEL CHIHAIA, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în R.R.H.A., tom II (1965), nota 26, p. 79.

Fig. 3. — Turnul-clopotniță (1647) și case din incinta mănăstirii «Negru Vodă» din Cîmpulung-Muscel. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)



Inventarul sculpturilor în piatră provenind de la « Cloașter », existente în muzeul orașului sau găsite la recente săpături arheologice, însumează numeroase profile gotice¹³. Un lintou care ar vădi un prag superior drept și nu în arc frînt, frecvent în epoca stilului romanic, poate fi întîlnit și în epoca goticului tîrziu, cînd deschiderile dreptunghiulare revin. De asemenea, căprioara sculptată, aflată încastrată în prezent la vestul turnului-clopotniță al mănăstirii ortodoxe și care a fost datată « mijlocul secolului al XIII-lea », nu prezintă elemente stilistice precis databile. Tema (« căprioara care hrănește pe Sf. Aegisus ») se găsește zugrăvită în această parte a Europei între anii 1380 și 1427.

Revelant pentru epoca de înălțare a « Cloașterului » este ancadramentul de fereastră terminat în unghi ascuțit, provenit de la această mănăstire și aflat încastrat în absida altarului bisericii Fundeni. Tipic pentru faza de tranziție între stilul romanic și cel gotic, ancadramentul ne evocă aceeași îngemănare între cele două stiluri pe care o constatăm și la elementele rămase de la vechea biserică domnească, ortodoxă, unde planul romanic coexistă cu ancadrame de ferestre gotice.

Vestigiile gotice de la « Cloașter » sînt foarte numeroase și vădesc că biserica a aparținut acestui stil. Nervurile de ogivă, identice ca profil cu cele pe care le găsim în corul bisericii Sf. Maria din Sibiu, început înainte de mijlocul secolului al XIV-lea și terminat către 1370, precum și motivul frunzei de stejar aflat pe o cheie de boltă, provenit din ambianța șantierului catedralei Sf. Vitus din Praga, frecvent la bisericile evanghelice din Sebeș și Sf. Maria din Sibiu, construite în al treilea sfert al secolului al XIV-lea, ne permit să așezăm în această epocă și « Cloașterul » cîmpulungean.

¹³ Pentru prezentarea acestor elemente, *ibidem.*, p. 45—46.

Nu este lipsit de importanță faptul că într-un « cansionale » (calendar) din 1364 care provine tot dintr-o mănăstire dominicană, dar așezată de cealaltă parte a Carpaților, s-a găsit menționată pe ziua de 16 noiembrie, aceeași pe care o găsim și pe piatra sa de mormânt cîmpulungeană, moartea voievodului Nicolae Alexandru¹⁴. Foarte probabil că mențiunea a fost trecută în calendar tocmai pentru că Nicolae Alexandru a murit în Cîmpulung, unde de altfel s-a și îngropat. Datele pe care le avem pînă în prezent în legătură cu reședințele primilor Basarabi ne permit să schițăm următoarea succesiune: Basarab domnește în Argeș, iar fiul său Nicolae Alexandru, ca voievod asociat, în Cîmpulungul cucerit către 1330. Intenționînd să înalțe biserica Țării Românești la rangul de Mitropolie, Basarab zidește biserica Sf. Nicolae Domnesc, pe care nu ajunge să o termine, pentru că îl surprinde moartea, la fiul său, la Cîmpulung, unde se și înmormîntează. Deoarece grafitul din biserica Sf. Nicolae Domnesc care consemnează acest eveniment este scris pe tencuială proaspătă (nu pe stratul de egalizare pentru frescă) cu un colț de cărămidă, deducem că moartea voievodului a avut loc fie în toamna lui 1351 (lunile septembrie sau octombrie), fie în intervalul aprilie-august 1352. Nicolae Alexandru, care înălțase încă din vremea vieții tatălui său biserica curții, cu hramul Adormirea Maicii Domnului, din Cîmpulung – *Cronica despre Radu de la Afumați*, scrisă în 1525¹⁵, o menționează ca biserică « domnească » –, căreia îi dăruiește în chiar anul morții tatălui său (poate cu prilejul înmormîntării acestuia) satele Bădești și Bogătești, se reprezintă în tabloul votiv însoțit de fiul său Vladislav I. Presupunem că primul locaș al mitropoliei, recunoscută de patriarhia constantinopolitană în 1359, a fost biserica curții din orașul Argeș, deoarece succesorul lui Basarab termină biserica din Argeș, pe care tatăl său o înălțase în acest scop. Căsătorit cu catolica Clara, este firesc ca Nicolae Alexandru să fi frecventat și Cîmpulungul românesc, unde se afla și o minoritate de imigranți catolici. Astfel ne explicăm și apariția, în aceeași epocă, a calendarului catolic în care se consemna moartea voievodului.

Însuși faptul că Nicolae Alexandru întrebuițează meșteri occidentali pentru biserica sa, într-o epocă în care activau în Țara Românească meșteri ortodocși, așa cum vădesc bisericile Sînnicoară și cea găsită recent sub temeliiile bisericii Sfîntului Nicolae Domnesc¹⁶, ne încredințează că în această vreme au existat strînse legături cu lumea occidentală. Evident însă că aceste legături nu impietau asupra relațiilor profunde cu lumea ortodoxă și balcanică, ilustrate de corespondența lui Nicolae Alexandru cu Patriarhia din Constantinopol și de documentele de la Athos, de înrudirea cu țarii sîrbi și de însăși politica sa.

Ne apare explicabil că fiul său dintr-o primă căsătorie, Vladislav I, va fi rămas la Argeș, unde a terminat biserica mitropoliei, alăturată curții, ca și la Cîmpulung, a zugrăvit-o, reprezentîndu-se în tabloul votiv și s-a îngropat în locul de onoare. De-abia în 1439 – după ce în 1431 curtea domnească se mutase la Tîrgoviște – mitropolia se desprinde și ea de vechea curte, stabilindu-se în noua mănăstire înălțată de voievodul Vlad Dracul¹⁷.

Mănăstirea « Cloașterului » din Cîmpulung trece prin mai multe prefaceri, fiind refăcută după invazia turcească din 1427, apoi în 1525, cînd franciscanii observanți – care apăreau în inscripția de pe clopotul ce se afla în biserica Sf. Iacob cel Mare – o reconstruiesc în mare parte. Din această ultimă fază s-au păstrat cheia de boltă încastrată pe fațada estică a turnului-clopotniță de la mănăstirea ortodoxă și profilele care se găsesc la biserica ortodoxă Sf. Gheorghe reconstruită (pe aceleași temelii ale unei biserici ortodoxe din a doua jumătate a secolului al XV-lea¹⁸) la scurt interval după 1648¹⁹, cu materiale de la « Cloașter ». În 1581 Ieronimus Arsegnus, care atribuie « Cloașterul » franciscanilor, îl găsește

¹⁴ ȘT. OLTEANU, *Cu privire la data morții lui Nicolae Alexandru Basarab*, în *Studii*, tom XXI (1968), nr. 3, p. 523–526.

¹⁵ PAVEL CHIHAI, *Cine a fost « Negru Vodă », întemeietor de cetăți și ctitor de biserici, în Pagini de veche artă românească (De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea)*, I (1970), *passim*.

¹⁶ N. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁷ PAVEL CHIHAI, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voivodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în *R.R.H.A.*, tom I (1964), nr. 1.

¹⁸ DORIN POPESCU, *Săpăturile arheologice din Republica Socialistă România*, în *S.C.I.V.*, tom 19 (1968), nr. 4, p. 694, cu un raport al săpăturilor arheologice de la biserica Sf. Gheorghe conduse de Flaminu Mirșu.

¹⁹ Cf. PAVEL CHIHAI, *Monuments gothiques ...*, *passim*.



Fig. 4. — Curtea de Argeș văzută de la Sînnicoară. (Fotografie de la sfîrșitul secolului trecut păstrată la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei.)

« distrus »²⁰. O altă parte din materiale sînt transportate în 1648 pentru construirea turnului-clopotniță și hanului de la mănăstirea ortodoxă și, în sfîrșit, la noua biserică ortodoxă de la Fundeni.

Aceste modificări în raportul citoriiilor religioase din Cîmpulung ilustrează și pe cele survenite între grupele etnice, imigranții sași și cei cîțiva unguri fiind asimilați de populația mai veche și statornică românească. Numai biserica Sf. Iacob cel Mare mai marchează în prezent locul pieței sășești.

Reținem faptul că palatul voievodal, cu biserica sa, s-au construit dincolo de limita sudică a orașului, ca și mănăstirea catolică. Că tîrgul s-a așezat de asemenea la marginea orașului, în imediata sa apropiere, pe artera comercială cea mai importantă, iar piața,

²⁰ Relatarea lui Ieronimus Arsegnus din 1581, în *Acta Bulgariae Ecclesiastica ab a. 1565 usque ab a. 1799, Collegit et digessit P. Fr. Fermendziu . . .*, Zagreb, 1887 (*Monumenta Spectantia Historia Slavorum Meridionalum*, XVII), nr. X, A, p. 10. Tradiția care glăsuia în secolul al XVII-lea că mănăstirea aparținuse soției lui « Negru Vodă », numea această soție « Ana », « Ecaterina » sau « Marghita ». S-a arătat (PAVEL CHIHAI, *Monuments romans et gothiques . . .*, p. 42) că « Ana » fusese în realitate soția ortodoxă a lui Vladislav I, iar « Ecaterina » soția lui Alexandru al II-lea Mircea (Ecaterina Salvaresso), pe care catolicii o prezentau drept soția lui « Negru Vodă » pentru a-și întări drepturile asupra moșiei Șotînga, dăruită de fiul ei, Mihnea Turcitul, în 1585. În privința « doamnei Mărghita » evocată ca ctitoră a mănăstirii catolice tirgoviștene de către Andrea Bogoslavich în 1623 (la G. CĂLINESCU, *op. cit.*, p. 328) și ca ctitoră a « Cloașterului » cîmpulungean în două documente din 1656 ale lui Constantin Șerban Cîrnu (la Pr. IOAN RĂUȚESCU, *op. cit.*, p. 340), ea nu a putut fi inspirată de scrierea lui Bandinus, așa cum afirmă C. AUNER (*Revista catolică*, III

(1914), p. 79), deoarece manuscrisul lui Bandinus (*Codex Bandinus* (ed. V. A. URECHIA), București, 1895) datează din 1647. Presupunem că atît tradiția din Țara Românească, cît și mențiunile din Bandinus își au izvorul în lucrarea lui « Gonzaga și cardinalul Pozmano » menționați de acesta din urmă. Din această lucrare, pe care nu am reușit să o identificăm, Bandinus reproduce că « în anul 1301 s-a fundat și la Tirgoviște în Țara Românească o mănăstire a minoriților în diocesa Argeșului » și că « prin anul 1304 (deci în aceeași vreme — P.C.) s-a fundat în Moldova, la Bacău, o mănăstire de către soția voievodului Moldovei, fiica voievodului Transilvaniei ». Desigur din aceeași autori Bandinus culege informația (totodată cheia problemei care ne preocupă) că orașul Bacău « a înflorit pe timpul ungarei Margareta soția lui Ștefan Voievod și pe acea vreme era și un palat al principelui în partea de miazăzi a orașului, care în timpul de față zace îngropat în dărîmăturile sale ». Desigur lucrarea citată de Bandinus era cunoscută de catolicii tirgovișteni, care atribuiau « Marghitei » vechea lor biserică.

ulterior, lângă târg. Am avea astfel trei zone: cea a aşezării propriu-zise (Scheiul), cea mediană a târgului şi pieţei, în sfârşit cea a curţii domneşti, aşezată lângă râu şi controlînd drumul care ducea la târg şi în oraş, în punctul în care dealurile se apropie lăsînd o trecere îngustă. Prin urmare, unei poziţii strategice i s-a preferat o situaţie avantajoasă din punct de vedere politic şi economic.

★

Tot astfel se pare că s-au întîmplat lucrurile şi la Argeş, aşezare românească la fel de veche ca şi Cîmpulungul şi prima reşedinţă a Basarabilor. În epoca prefeudală, locuinţele se desfăşurau de-a lungul râului Tîrgului, care a primit mai timpuriu acelaşi nume ca şi apa care traversează Cîmpulungul. O serie de temelii de case vechi, de tezaure din secolul al XVI-lea, de biserici de lemn de mult timp dispărute²¹ vădese viaţa care a pulsă odinioară pe aceste locuri cu populaţia rărită în prezent. Ocolul agrar al oraşului se afla de jur împrejur şi pe pămîntul Flămînzeştilor, veniţi după întemeierea reşedinţei Ţării Româneşti, aşa cum vom vedea.

Tîrgul unde se efectuau schimburile şi vînzările de produse locale se afla la gura râului Tîrgului, ca şi în prezent. Cu timpul, după diferenţierea meseriaşilor de agricultori, meşterii şi neguţătorii români şi străini s-au stabilit pe un teren vecin tîrgului de la gura râului, care prezenta avantajul de a fi la un nivel superior, construind aici o piaţă permanentă, numită în secolul al XVII-lea « bazar ». Acest « bazar » nu avea proporţiile pieţei centrale a Cîmpulungului, care concentra grupul emigranţilor. Pe de altă parte, străzile cu meşteşugari din Curtea de Argeş poartă alte nume decît cele ale unor îndeletniciri tradiţionale (dogari, şubari, olari). Ele se numesc ale « chivărarilor », « botuşarilor », ceea ce vădeşte că în Argeş grupurile etnice nu au fost distincte ca în Cîmpulung. Piaţa nu era o aşezare săsească, iar oraşul cuprindea şi case de imigranţi, aceştia fiind risipiţi printre români.

Este firesc însă ca, asemenea cartierului Olarilor din Cîmpulung, cel din Argeş — înzestrat şi el cu o biserică veche — să se fi aflat în afara oraşului, la poalele unor dealuri, de unde aceşti meseriaşi să-şi fi putut procura materialul necesar.

Nu cunoaştem în prezent configuraţia pieţei argeşene din secolul al XIV-lea, care se întindea de-a lungul rîpei înalte a râului, ca şi la Tîrgovişte. Este probabil (judecînd după aspectul prezent) că ea era dreptunghiulară. Pînă în secolul trecut, s-a menţinut o biserică de zid, ortodoxă, cu hramul Sf. Nicolae, în colţul sud-estic, menţionată încă de la mijlocul secolului al XVII-lea de către Paul de Alep²². A fost înălţată această biserică pe temeliele unui locaş catolic, situat, ca şi în Cîmpulung, în colţul pieţei? Puţin probabil.

Un document din 1715 ne încredinţează că biserica Sf. Nicolae din Tîrg se numea « a lui Mihai Postăvariu »²³ (deci a unui negustor din piaţă). Ni s-a păstrat testamentul acestuia²⁴, în care se precizează că Mihai Postăvariu « dresese » un monument preexistent. El aparţinea aşadar tîrgului, negustorilor, deoarece ei sînt aceia care se îngrijesc de reparaţiile necesare. Într-o catagrafie din 1824 se precizează că « biserica din Tîrg, hramul Sf. Nicolae », se afla « pe moşia oraşului »²⁵. La data aceasta se ştia că ctitorul ei este « popa Calciu », probabil cel care semnează « popa Calciu Sin Serahim »²⁶ un document din 1782, în jurul cărui an fosta biserică a lui Mihai Postăvariu a fost refăcută. În sfârşit, dintr-o catagrafie din 1845 aflăm că biserica existentă la această dată era « de zid »²⁷.

²¹ PAVEL CHIHAI, *Monuments romans et gothiques...*, p. 52.

²² PAUL DE ALEP, *The travels of Macarius* (ed. P. C. Belfour), III, London, 1836, p. 324.

²³ Arhivele statului Bucureşti, ms. 168 (Condica Argeşului), f. 34.

²⁴ Arhivele statului Bucureşti, fond M-rea Argeş, LXIX/nr. 34 (« Diata lui Mihai Cupeţ Postăvariu dă aici din oraş

din Bucureşti », din 23 decembrie 1714).

²⁵ Catagrafia din 1824 la I. IONAŞCU, *Catagrafia eparhiei Argeş la 1824*, Bucureşti, 1942, p. 1.

²⁶ Arhivele statului Bucureşti, ms. 168 (Condica Argeşului), f. 35 v.

²⁷ PR. IOAN IONESC, *Catagrafia protoeriei Argeş la 1845*, în *Mitropolia Olteniei*, VIII (1956), nr. 6—7, p. 417.

În piața din Argeș, predominant românească, mănăstirea lui Neagoe a avut și ea o casă cu pivniță și teren, proprietate care a fost dăruită în 1629 de către Dragotă Buzalău ²⁸.

O altă localizare posibilă a dispărutului locaș al episcopiei catolice de Argeș este terenul unde se înalță în prezent biserica « Botușari » ²⁹. Biserica actuală, închinată « Intrării în biserică a Maicii Domnului » (așa cum ne vădește firida pentru icoana hramului de pe zidul vestic al pronaosului), a fost înălțată înainte de 1658, când Paul de Alep o menționează cu două hramuri: « Intrarea în biserică » și « Sf. Petru ». Anumite elemente stilistice ne încredințează că actuala biserică nu a putut fi construită multă vreme înainte de 1658. Prin urmare, prima biserică ortodoxă de pe acest loc, cu hramul Sf. Petru, se înălțase anterior celei pe care o constatăm în prezent. Tradiția, consemnată în pisania din 1819, a reținut că ctitorul ei a fost Petru Cercel, prin urmare data construcției primei biserici, cu hramul Sf. Petru, ar fi 1583 – 1585.

Două rapoarte ale unor prelați catolici, cel al lui Iulius Antonius, din 7 ianuarie 1591, și cel al lui Bernardino Quirini din 1 iulie 1603, ne dau știrea că biserica episcopiei catolice fusese distrusă, iar ultimul precizează « din temelii » (« funditus eversae »). Desigur această distrugere a avut loc între 1560 – 1570, epocă pînă la care se mai menține catolicismul în Țara Românească, și 1581, dată la care el încearcă recucerirea pozițiilor pierdute (în favoarea luteranismului și ortodoxiei), de astădată pornind din sud, din Bulgaria. Bisericile catolice de oraș au devenit luterane sau au rămas oricum proprietatea orașenilor, însă mănăstirile, care țineau prin ordinele religioase direct de Roma, au avut o soartă mai precară.

Așa s-au întîmplat lucrurile și la Cîmpulung și la Tîrgoviște. Oricum, distrugerea « din temelii » a bisericii vădește că cu materialul ei s-a înălțat un alt locaș religios. Ea nu putea fi ruinată de către particulari, deoarece în virtutea legii « prădalnica » aparținea voievodului. Faptul că « Botușari » a fost o ctitorie voievodală a lui Petru Cercel ar fi un argument că voievodul a găsit biserica ortodoxă zidită, probabil din inițiativa starețului mănăstirii lui Neagoe (să nu uităm că la Cîmpulung, mănăstirea are inițiativa demolării bisericii « Cloașterului » pentru înălțarea unor edificii în incinta sa).

În 1623, minoritul Andrea Bogoslavich ne informează că fostul episcopat catolic se afla la data aceea « în mîinile călugărilor schismatici ». Călugării de la mănăstirea lui Neagoe au putut inspira și cel de-al doilea hram al bisericii Botușari « Intrarea în biserică a Maicii Domnului », deoarece constatăm la marile biserici cu hramul « Adormirea » paraclise închinată acestei sărbători a Maicii Domnului.

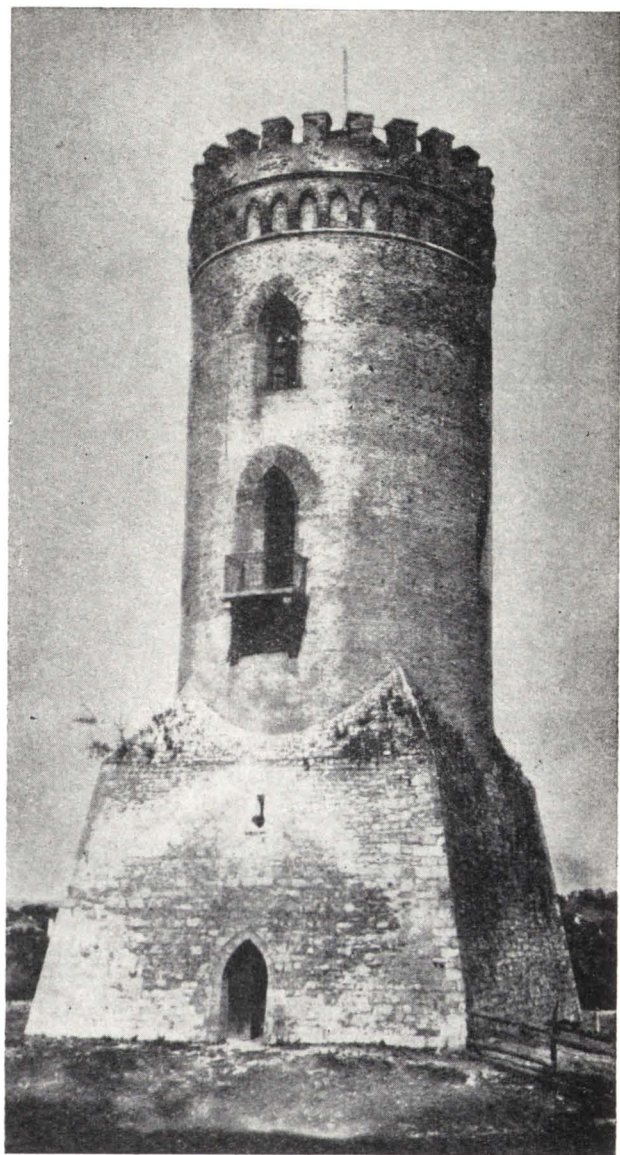


Fig. 5. — Turnul Chindiei de la Curtea Domnească din Tîrgoviște. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)

²⁸ Arhivele statului București, ms. 168 (Condica Argeșului), f. 33.

²⁹ PAVEL CHIHAIA, *Trecutul bisericii Botușari din Curtea de Argeș*, în S.C.I.A., tom 14 (1967), nr. 1, p. 103 – 115.

În sfârșit, configurația circulară a străzii « Botușari », cartierul învecinat, numit în documente, în secolul al XV-lea, « Partea Sasului », și înțelesul noțiunii « botușar » ar fi alte argumente pentru localizarea episcopiei catolice la extremitatea sudică a orașului Argeș.

Este foarte probabil că palatul domnesc s-a aflat, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, lângă biserica Sf. Nicolae Domnesc. *Cronica despre Radu de la Afumați*, scrisă în 1525³⁰, menționează curtea și biserica (existente deci ca atare și în secolul al XV-lea), care de pe atunci trecea drept locașul în care se îngropase « întemeietorul » țării. Dar biserica nu era numai voievodală, ci și a mitropoliei, așa cum vădesc de fapt și zidurile incintei domnești, care o lasă în afară.

La Argeș, ca și la Cîmpulung, Tîrgoviște și București, curtea a fost stabilită pe malul apei, lângă artera care duce la oraș. Cercetări recente au dus la concluzia că între curtea domnească și moșia Flămînzești, în imediata apropiere a palatului, se aflau o serie de curți boierești, ca și la București. Curtea boierului Stanislav³¹, existentă la sfîrșitul secolului al XV-lea, se desfășura pe ambele maluri ale râului Argeș, legată de un pod. Pe malul vestic se aflau unele terenuri anexe (pomet, grajduri etc.), iar pe cel estic curtea propriu-zisă cu biserica înălțată pe locul celei actuale, cu aceleași hram al Sf. Gheorghe.

Desigur că o serie de probleme, rămase nesoluționate, vor fi limpezite de viitoarele săpături arheologice. Nu știm încă ce funcție avea biserica « Sînnicoară ». Așezarea sa, mormintele găsite ar pleda pentru un paraclis voievodal. Pe de altă parte, nu se poate explica aspectul puțin viguros al zidurilor de incintă ale casei domnești, lipsite de turnuri de colț. Cum putem concepe ca Mircea cel Bătrîn, care și-a înconjurat palatul din Tîrgoviște cu turnuri și a fortificat peste măsură ctitoria sa de la Cozia, cu ziduri și turnuri uriașe³², să fi rezidat într-un palat înconjurat de ziduri înguste, fără alte întărituri? Săpăturile recente de la Curtea Domnească din București³³ vădesc de asemenea fortificațiile acestui « castru » voievodal.

Luînd ca bune cele ce cunoaștem pînă în prezent, constatăm că în Argeș, curtea domnească a fost construită în afara orașului (la nordul său), între orașul propriu-zis al meșteșugarilor și negustorilor și cartierul boierilor. Cel mai înalt for religios al țării, mitropolia, s-a aflat lângă curtea domnească atîta vreme cît ea a funcționat în Argeș.

După mutarea curții în Tîrgoviște, în 1431, o dată cu suirea pe tron a lui Vlad Dracul, în 1439, mitropolia se desprinde de fosta reședință, rămasă simplă casă domnească, găsindu-și o incintă mai adecvată, cu edificii monastice, la nordul orașului, lângă satul Flămînzești, într-o poziție analogă celei a mănăstirii lui Alexandru Aldea, construită cu cîțiva ani mai în urmă, la Dealul, lângă Tîrgoviște.

O problemă interesantă a cărei soluționare va lărgi cercul cunoștințelor în problema originii și structurii orașului Argeș este cea a raportului dintre oraș și moșia Flămînzești. Această moșie, limitrofă orașului (ca și dealul cu același nume de la estul presupusei curți domnești din Cîmpulung), își trage probabil denumirea de la un sat care s-a așezat de bună voie în preajma curții domnești, migrat din cauza foamei dintr-altă parte. Sînt cunoscute aceste cazuri de migrație către curtea voievodală din cauza unor vicisitudini (războaie, mormine, foamete). P.P. Panaitescu arată că « populația de meșteșugari și de țărani refugiați s-a așezat sub scutul domnului (sau al voievozilor dinaintea formării statului feudal), pe domeniul lui, sub apărarea unei așezări militare, o curte domnească întărită, beneficiind de privilegii date de șeful statului »³⁴.

Se știe că Neagoe Basarab a găsit moșia Flămînzești stăpînită atît de orășeni, cît și de mitropolie, care își împărțeau veniturile ei. Socotind această diviziune a moșiei dezavantajoasă pentru noua și strălucita sa ctitorie, Neagoe retrace orășenilor jumătate din moșie, pe care o hotărăște în întregime mănăstirii, dăruindu-le compensativ Partea Sasului (care,

³⁰ Vezi nota 15.

³¹ PAVEL CHIHAILA, *Cele două locașuri ale Mitropoliei din Curtea de Argeș, deduse din hrisoavele bisericii lui Neagoe Basarab*, în *Mitropolia Olteniei*, XIX (1967), nr. 7—8, p. 601.

³² N. CONSTANTINESCU și CRISTIAN MOISESCU, *Curtea*

domnească din Tîrgoviște, București, 1965. Complexul monastic al Coziei va face obiectul unui studiu în pregătire.

³³ PANAIT I. PANAIT, *Cetatea Bucureștilor în secolele XIV—XV*, în *Revista muzeelor* (1969), nr. 4, p. 310—318.

³⁴ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 15.

așa cum am văzut, aparținuse sașilor catolici). Matei Basarab a căutat o soluție similară, dăruind compensativ orașenilor a treia parte din veniturile târgului argeșean³⁵. Măsura lui Neagoe — care a deschis un proces multiseclar — a fost determinată de faptul că mănăstirea sa se afla lângă satul Flămânzești și pe această moșie, care îi era « vatră »: el a considerat așadar nefiresc ca satul de lângă mănăstire să nu îi aparțină. Cu atât mai ciudat ne pare ca mitropolia să-și fi împărțit acest sat, lângă care se afla așezată, cu orașenii.

Dar când și în ce împrejurări a fost împărțită moșia Flămânzești între oraș și mitropolie? O comparație cu situația bisericii domnești din Cîmpulung Muscel ni se pare edificatoare.

Această biserică, pe care o atribuim voievodului Nicolae Alexandru (care apărea zugrăvit în tabloul ctitoricesc după cum am văzut) și care a funcționat, probabil, ca paraclis voievodal, de la înființare în 1351 și pînă la moartea lui Nicolae Alexandru, în 1364, primește la urcarea pe tron a acestui voievod mai multe bunuri, printre care moșiile Bădești și jumătate din Bogătești³⁶. Putem presupune, avînd în vedere că Nicolae Alexandru moare și se îngroapă la Cîmpulung, că succesorul său Vladislav I, care se stabilește la Argeș și tîrnosește pictura bisericii Sf. Nicolae Domnesc, dăruiește ctitoriei sale moșiile Iașii și Prăvălenii și totodată jumătate din Flămânzești (considerînd că orașenii, care cultivaseră acest pămînt, fiind de fapt în « ocolul orașului » aveau drepturi asupra lui). Ne punem întrebarea următoare: ar mai fi împărțit Vladislav I (sau unul dintre primii Basarabi) această moșie, dacă pe ea s-ar fi aflat mitropolia lipită de satul cu acest nume, care — după concepția medievală — trebuia să o servească, așa cum a hotărît mai târziu Neagoe Basarab? Presupunem că nu. Mitropolia se afla într-altă parte. Găsirea, de curînd, a stemei voievodului Vlad Dracul, care a aparținut turnului de incintă al mănăstirii anterioare celei a lui Neagoe, analogiile între așezarea mănăstirii lui Vlad Dracul (1439) și celei de la Dealul a lui Alexandru Aldea (către 1431), prezența importanțelor moaște ale sf. Filofteia, aduse de la Vidin în biserica Sf. Nicolae Domnesc³⁷, analogiile cu succesiunea locașurilor mitropoliei moldovenești³⁸ întăresc convingerea că primul locaș argeșean al mitropoliei a fost biserica Sf. Nicolae Domnesc. Succesiunea bisericilor Mitropoliei Țării Românești ar fi prin urmare următoarea: Argeș, biserica Sf. Nicolae Domnesc (1351–1439); Argeș, biserica Adormirea Maicii Domnului (1439–1517); Tîrgoviște, biserica Înălțării (1517–1655); București, biserica Sf. Constantin și Elena (1655).



Orașul Tîrgoviște a fost de la origine dispus de-a lungul rîpei rîului Ialomița, așa cum am constatat și la Cîmpulung. Și aici a existat un târg « din afară », care se întindea la nord de bariera Cîmpulungului — deci la începutul marilor artere care duceau către Argeș și Cîmpulung — dincolo de șanțul cetății, unde în vechime erau trași în țepă răufăcătorii³⁹. Aici se făceau schimburile și vînzările de produse locale, în vreme ce « piața » statornică se afla la nordul palatului voievodal. Pînă astăzi s-a mai păstrat la nordul acestei piețe « fundătura Brașovului », locul unde poposeau negustorii brașoveni.

Piața este menționată de Filippo Pigafetta⁴⁰, în pasajul în care acesta descrie fortificația lui Sinan Pașa din 1595. În 1640, episcopul catolic de Sofia, Petrus D. Bakšić, precizează că biserica Sf. Francisc se afla « în vecinătatea pieței »⁴¹. Localizarea acestei bisericii o va situa — așa cum vom vedea — la estul străzii Domnești, între curtea domnească și fundătura Brașovului, către aceasta din urmă.

³⁵ VIRGIL DRĂGHICEANU, *Curtea Domnească din Argeș*, în B.C.M.I., X–XVI (1917–1923), p. 28.

³⁶ PAVEL CHIHAI, *Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru Biserica Domnească din Cîmpulung-Muscel*, în *Glasul bisericii*, XXIII (1964), nr. 3–4, p. 294–337.

³⁷ PR. IOAN IONESCU, *Despre primul locaș al Mitropoliei Țării Românești din Curtea de Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XXI (1969), nr. 1–2, p. 55–61.

³⁸ PAVEL CHIHAI, *Cele două locașuri ale Mitropoliei din*

Curtea de Argeș, deduse din hrisoavele bisericii lui Neagoe Basarab, în *Mitropolia Olteniei*, XIX (1967), nr. 7–9, p. 610.

³⁹ I. D. PETRESCU, *Buchetul*, Tîrgoviște, 1889 p. 131; idem, *Scrieri și scrisori* (Biblioteca Academiei, ms. 3748, f. 24).

⁴⁰ Scrisoarea lui Filippo Pigafetta către cancelarul toscan Belizar Vinta, la ANDREI VERESS, *Campania creștinilor contra lui Sinan Pașa în 1595*, București, 1925, p. 56.

⁴¹ Relatarea lui P. D. Bakšić din 1640, în *Acta Bulgariae Ecclesiastica* . . . , nr. LV, p. 99.



Fig. 6. — Ruinele Curții Domnești din Tîrgoviște, înainte de restaurare. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)

Un document din 1584 și altul din 1607 ne încredințează că la nordul pieței, lângă rîpa Ialomiței (deci acolo unde se afla și biserica Sf. Francisc), locuiau meseriași sași și unguri, care contribuiseră desigur la întemeierea acestei așezări comerciale. Astfel, în documentul din 1585 sînt menționați « Istfan sasu », « Andrei sasu », « Andreiaș lăcătariul », « Pătru Bătșar » (cizmar) și « Gheorghe Botezat » (acesta fusese luteran, trecut la ortodoxie). Gheorghe Botezat vinde un eleșteu, ceea ce confirmă mențiunea din document că jupînul Mihai Clucer cumpăra « casele de la Barați, de lângă apă »⁴². În hrisovul din 1607 citim că lângă « biserica săsească », care se afla « din sus de curtea » domnească (deci lângă biserica Sf. Francisc), se întindea locul care fusese al lui « Jeva Frîncul »⁴³.

La sudul curții domnești, biserica Sf. Vineri, aparținînd la începutul secolului al XVI-lea lui Manea vornicul, ne încredințează că la Tîrgoviște, ca și la Argeș, curtea voievodală se afla între cartierul comercial și cel boieresc, cele două pîrghii ale politicii din interior.

O biserică a franciscanilor pentru orășenii catolici, cu hramul Sf. Maria, a fost zidită în 1417 la marginea vestică a orașului⁴⁴, ceea ce vădește că în afară de imigranții stabiliți pe lângă piață « lângă apă », erau alții aflați în jurul acestui locaș religios, din mijlocul orașului. Modestia proporțiilor lui — pe care le putem constata într-o unică fotografie din secolul trecut — ne împiedică să îl considerăm aparținînd unei comunități importante. El a fost înălțat de franciscani pentru cei cîțiva negustori și meseriași aflați în Tîrgoviștea lui Mircea cel Bătrîn și va fi dărîmat în 1898, după o existență de aproape cinci secole. În 1525, meșterii care au reconstruit « Cloașterul » cîmpulungean au înălțat biserica Sf. Francisc aflată la nordul palatului voievodal « în vecinătatea pieții »⁴⁵, « în spatele » bisericii Sf.

⁴² D.I.R., B, XVI, V, p. 219.

⁴³ D.I.R., B, XVII, I, p. 256.

⁴⁴ PAVEL CHIHAIA, *Monuments gothiques...*, passim.

⁴⁵ Relatarea lui P. D. Bakšić din 1640 (vezi nota 41).

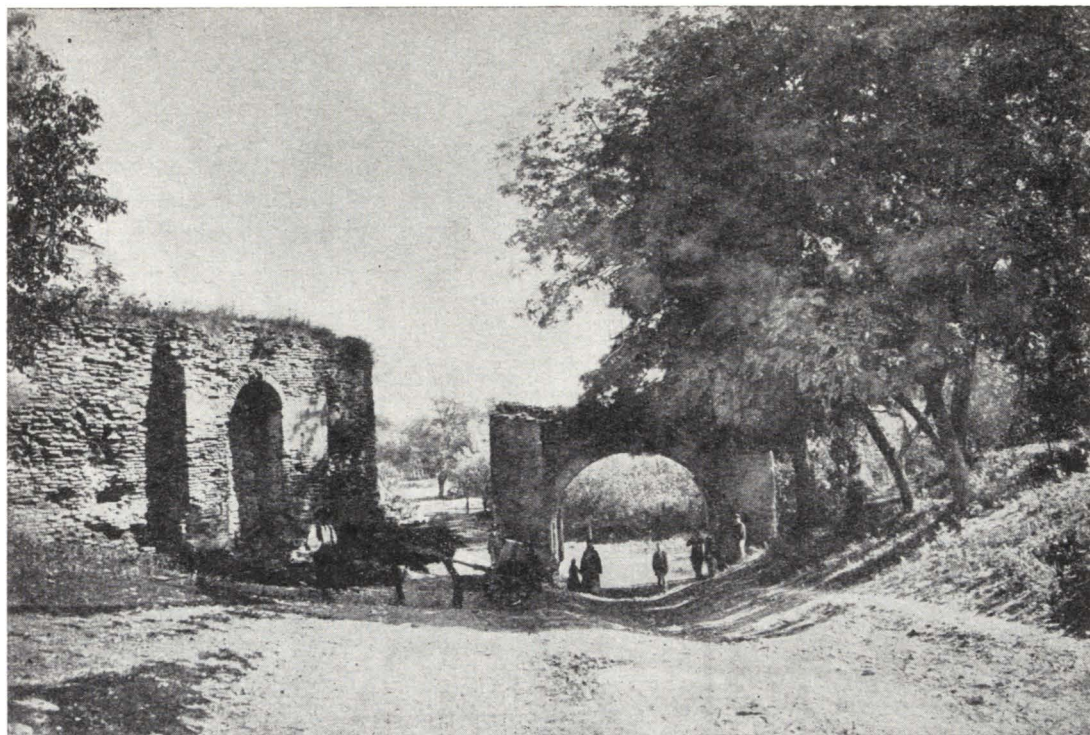


Fig. 7. — Poarta Seimenilor din Tîrgoviște. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)

Maria ⁴⁶ (deci în linie dreaptă cu actuala biserică) « înspre râu » ⁴⁷. Sculpturile arhitecturale sînt foarte asemănătoare cu cele cîmpulungene și este interesant faptul că în Muzeul orașenesc din Cîmpulung și pe aria curții domnești din Tîrgoviște ⁴⁸ se găsesc două nervuri cu secțiuni identice (dar ele nu aparțineau bolților bisericii, ci edificiilor monastice), ceea ce constituie și o dovadă materială că biserica Sf. Francisc se afla în apropierea curții domnești.

Acest locaș este deteriorat cu prilejul luptelor din Tîrgoviște din 1595 ⁴⁹ și rămîne astfel pînă în secolul al XVIII-lea. În 1640 boierii Crețulești transportă materiale în noua lor ctitorie ⁵⁰, biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului (Crețulescu), existentă și în prezent, unde putem admira sculpturile asemănătoare cu cele de la biserica Sf. Gheorghe din Cîmpulung.

La începutul secolului al XVI-lea, Radu cel Mare începe zidirea bisericii Mitropoliei ⁵¹, pe care o desăvîrșește Neagoe Basarab, la marginea sudică a orașului, dar în imediata apropiere, nu la 2 km distanță, cum constatăm la Curtea de Argeș.

★

Cele trei vechi orașe de reședință ale Țării Românești prezentau structuri asemănătoare. Dispuse de-a lungul rîurilor, așa cum constatăm și la cetatea Bucureștilor, ele aveau în margine un tîrg periodic, în care se schimbau și se vindeau produse locale. Acest tîrg era situat la

⁴⁶ *Cronica mănăstirii franciscanilor din Tîrgoviște*, la B. P. HASDEU, *Arhiva istorică a României*, tom. I, partea a doua, București, 1865, p. 50. Cronica a fost scrisă în 1761.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Comunicată de arh. Cristian Moisesescu. Ambele nervuri prezintă în secțiune un decagon cu următoarele dimensiuni: latura superioară 0,18 m; cele două unghiuri alăturate cu latura de 0,03 m; laturile verticale 0,135 m; laturile oblice 0,18 m; latura inferioară 0,06 m.

⁴⁹ Relatarea lui P. B. Bakšić din 1640 (vezi nota 41).

⁵⁰ *Ibidem*. A se vedea și documentul lui Matei Basarab din 1636, prin care improprietărește, patru ani mai devreme de construcția Crețuleștilor, pe marele vornic Dragomir Crețulescu, la ȘT. NICOLAESCU, *Documente cu privire la Mateiaș voievod*, în *Arhivele Olteniei*, XX (1941), nr. 113—118, p. 76—77.

⁵¹ CRISTIAN MOISESCU, *Etape de construcție la biserica Mitropoliei din Tîrgoviște*, comunicare la Sesiunea muzeelor, București, 1966.



Fig. 8. — Biserica Mitropoliei din Tîrgoviște. (Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.)

începutul unor artere de mare circulație comercială, ca de pildă la Cîmpulung lângă bariera drumului spre Pitești și Tîrgoviște, iar la Tîrgoviște lângă bariera drumului spre Cîmpulung și Argeș. Piața sau « bazarul » s-a fixat în vecinătatea târgului, la Argeș și Cîmpulung, într-un loc mai avantajos, determinat de șirul de clădiri care formau un dreptunghi, ca și în Transilvania. Avînd un caracter compact etnic, la Cîmpulung, unde sașii au stabilit un nucleu în mijlocul populației românești, cu o importantă populație săsească la Tîrgoviște, dar și cu meșteșugari și neguțători români, în Argeș piața nu capătă la origine un caracter etnic diferit de al orașului, cei cîțiva străini fiind risipiți printre români. Aceasta pentru că Cîmpulungul a fost ocupat militar și politic de sași, în Tîrgoviște imigraseră meșteșugari și negustori din Transilvania, înainte ca acest oraș să devină reședință voievodală, iar Argeșul a avut o piață românească înainte de aceste imigrații.

La Argeș și la Tîrgoviște, ca și la București mai tîrziu, curtea voievodală se afla în imediata apropiere nu numai a pieței, dar și a curților boierești; în Cîmpulung, unde piața era săsească, ea nu are un raport direct cu curtea voievodală.

Așezarea palatelor voievodale la Argeș, Cîmpulung (astfel cum apar localizate de literatura de specialitate pînă în prezent) și Tîrgoviște ne vadește că stabilirea locului acestor feudali nu avea în vedere poziția strategică, deci o rațiune militară, ci una de ordin politic și economic: la marginea apei, deci acolo unde circulația era mai ușoară, unde legăturile cu boierii, cu pătura urbană a negustorilor se făcea mai repede, lângă apa cu morile, cu avantajele de aprovizionare pe care le prezenta. Același fenomen îl observăm și la București. O serie de cercetători din trecut au localizat prima cetățuie a acestui oraș pe o înălțime

(dealul mănăstirii Mihai Vodă), dar săpăturile recente⁵² au ajuns la concluzia că prima întăritură de la mijlocul secolului al XIV-lea s-a aflat pe actualul teren al curții domnești, unde la mijlocul secolului al XV-lea Vlad Țepeș și-a construit «castrul» său, iar după un alt secol, Mircea Ciobanul palatul domnesc. Este probabil că aceasta s-a datorat împrejurării că în Țirgoviște și București (poate și în Argeș) așezările voievodale au succedat Țirgurilor și nu invers, ca în Occident, unde, cu multă vreme înainte de conturarea clasei urbane meșteșugărești și comerciale, feudalii și-au înălțat cuiburile întărite pe înălțimi.

Biserica mitropoliei a fost construită lângă palatul domnesc la Argeș, așa cum biserica Patriarhiei din Constantinopol se înălța lângă palatul împăraților bizantini. După mutarea curții la Țirgoviște, mitropolia se desprinde de palat. Lipsa de știri din acea epocă ne împiedică să constatăm și documentar această independență a mitropoliei, ilustrată prin separarea locașurilor voievodal și mitropolitan. Dar este știut că Vlad Dracul, ctitorul noului local al Mitropoliei din Argeș, are o orientare religioasă reformatoare, am putea spune, care rupe cu tradiția unei dârze poziții anticatolice, încadrându-se în frontul cruciat occidental.

Biserica orășenilor catolici din Cîmpulung a avut desigur un alt destin decât cea a mănăstirii dominicane din acest oraș, căzută în ruină, atunci când legăturile cu Roma au fost tăiate, sașii din Ardeal devenind luterani la mijlocul secolului al XVI-lea.

Biserica orășenilor catolici, vechiul locaș cu hramul Sf. Maria din Țirgoviște s-a conservat de asemenea pînă în pragul secolului nostru, în vreme ce biserica Sf. Francisc, aparținînd unui ordin călugăresc, a încetat să mai funcționeze încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea.

În Țirgoviște, mitropolia românească s-a înălțat la o altă extremitate a orașului decât bisericile catolice, zidite în preajma imigranților de peste munți. Probabil tot astfel s-au petrecut lucrurile și la Argeș, unde biserica episcopatului catolic pare a se fi aflat pe locul bisericii Botușari.

De oarecare importanță în prima etapă constitutivă a vechilor orașe de reședință ale Țării Românești, cînd se diferențiază meșteșugurile și circulația mărfurilor, aceste biserici catolice își pierd semnificația socială dincolo de pragul secolului al XV-lea.

⁵² PANAIT I. PANAIT, *op. cit.*, *passim*.

de CONSTANTIN JOJA

Arhitectura urbană în țările române, ca de altfel în toată istoria arhitecturii, este rezultatul trecerii în major a arhitecturii țărănești. Împotriva prejudecății care face din etnografic și cultural lumi diferite, între care nu există posibilitatea unei comunicări, trebuie să constatăm cu toată claritatea că, mai mult decât în orice altă arhitectură, arhitectura urbană românească este adaptarea arhitecturii țărănești la condițiile spirituale și de confort ale orășeanului.

Cultura occidentală, care pătrunde la începutul secolului al XIX-lea cu atîta putere în țările române, face imposibilă înțelegerea valorilor plastice și arhitectonice tradiționale și arhitectura urbană românească nu este luată în nici un fel în considerare, i s-a negat și i se mai neagă, chiar și astăzi, existența, i se refuză valori plastice majore pentru că oamenii noștri de artă sînt încă îmbibați de prejudecata secolului trecut a valorilor pitorești ale arhitecturii țărănești. Nimic mai potrivit spiritului arhitecturii noastre decât pitorescul presupunînd calități, sensuri, căutări expresive pe care arhitectura noastră nu le are. Pitoresc înseamnă voința de expresie care înfrînge unitatea operei, claritatea ideii și utilizează valorile picturale în locul celor arhitecturale pentru a pune în relief o concepție romantică asupra vieții. Dar arhitectura noastră țărănească a moștenit spiritul arhitecturii trace, care a dat naștere clasicismului elenic. Astăzi e un lucru evident că templul grec este trecerea în piatră a casei trace de lemn, a casei cu pridvor. Schimbarea de material a produs o mutație stilistică, ceea ce explică distanța între clasicismul nostru arhitectural și clasicismul grec.

Arhitectura noastră țărănească a cultivat întotdeauna unitatea volumetrică, unitatea ritmică și coloristică, calități generatoare ale monumentalității în orice arhitectură, caractere total opuse pitorescului. Această monumentalitate înțeleasă în afara dimensionalului, rezultată a concentrării multimilenare de sensuri și a rafinării profunde a expresiei, s-a comunicat în întregime arhitecturii noastre urbane. Prima condiție pentru înțelegerea valorilor plastice ale arhitecturii noastre urbane era înțelegerea valorilor majore ale arhitecturii țărănești. Acest lucru era însă imposibil în secolul romantismului, care voia să vadă pitorescul chiar acolo unde nu exista.

Pentru că arhitectura noastră urbană nu avea nimic din stilurile istorice, pentru lumea noastră, formată la estetica apuseană, nu era decât o singură poziție posibilă, să nu i se acorde nici măcar luarea de cunoștință a existenței ei. Și pentru că anticipase cu atît de mare claritate sensurile arhitecturii moderne, trebuia să întîmpine opoziția pe care un secol mai tîrziu a întîmpinat-o arhitectura modernă în lume. Astăzi exemplele cele mai frumoase au dispărut, dărîmate cu nepăsare, dar cele care au mai rămas atestă perfecțiunea plastică pe care o atinsese arhitectura urbană românească în secolul al XIX-lea.

* Comunicare susținută la Sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului

de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

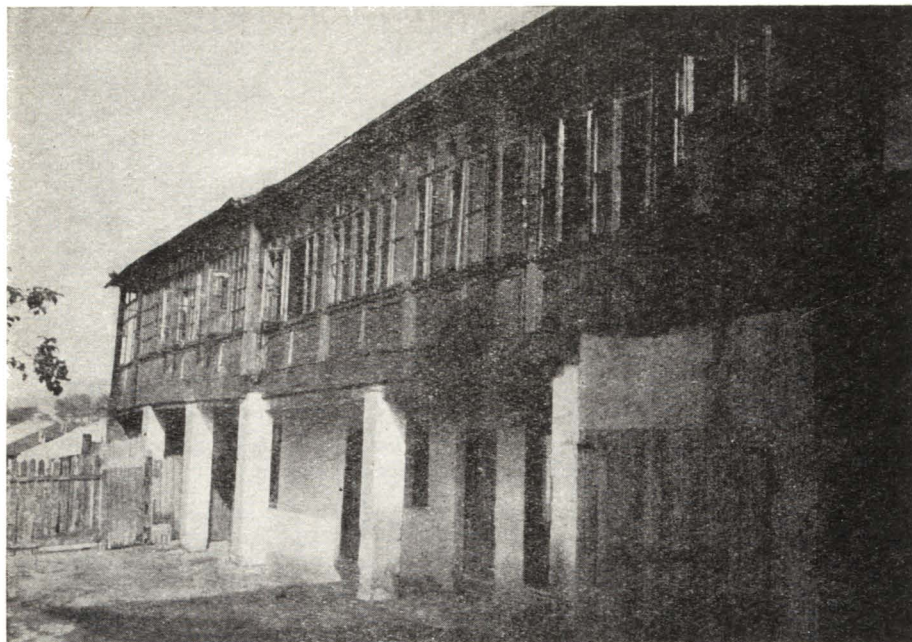


Fig. 1. — Locuință în Pitești (clișeu arh. Const. Joja).



Fig. 2. — Locuință în Craiova (clișeu arh. Const. Joja).

O altă prejudecată care a făcut să se creadă că orașele noastre n-au avut o arhitectură originală a fost atribuirea epitetului « balcanic » celei mai autentice arhitecturi românești.

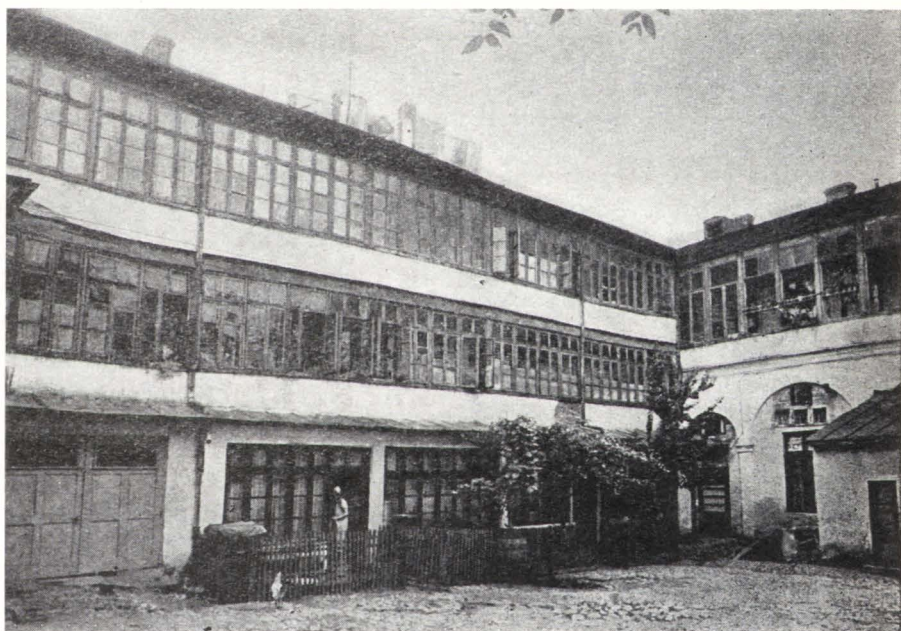
În Balcani nu există arhitectură cu geamlîc și lucrul acesta îl știu mai bine istoricii de arhitectură balcanici decît noi. Arhitectura balcanică, unitară din Albania pînă în fundul Anatoliei, a cultivat întotdeauna fragmentarea volumului, etajarea și sprijinirea lui pe console curbate, inflexiuni și accente pe verticală, schimbări de ritmuri și o mare apreciere dată calităților decorative ale materialului. O lume a consolelor, a pietrei și a paiantei, adevărata lume a evului mediu sud-est european.

Arhitectura românească civilă a fost întotdeauna consecventă cu principiul ei de arhitectură aeriană, care nu cultivă valorile plastice generate de gravitate, de duritatea

Fig. 3. — Han în Craiova
(clișeu arh. Const. Joja).



Fig. 4. — Han în București
(clișeu arh. Const. Joja).



materialului, de forțele apăsătoare. O arhitectură utilizând umbra și reflexul, nu lumina, ca element principal de compoziție, realizând astfel interpenetrarea interior și exterior, spre deosebire de celelalte arhitecturi orientale sau occidentale.

Specificul nu e o notă unică, ci o notă cu precădere. Aceleași elemente sculpturale și decorative se găsesc în diferite țări, dar utilizarea și dozarea lor particulară fiecărei țări fac ca arhitecturile naționale să difere esențial unele de altele.

Arhitectura urbană românească însă, generată de umbră și reflex, are o specificitate absolută.

Orașul muntean și moldovean, spre deosebire de orașul transilvan, menține din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XIX-lea comuniunea spațiu interior — natură a arhitecturii țărănești. Chiar cînd se închide cu geam, pridvorul rămîne același spațiu intermediar între om și natură.

Arhitectura urbană românească autentică se dezvoltă într-o unitate stilistică remarcabilă în arhitectura rezidențială, ca și în cea comercială. Amîndouă categoriile prezintă

interes major doar pentru fațadele complet vitrate, care se ridică la un nivel stilistic niciodată atins de fațadele închise de zid. Orientate de obicei spre stradă, fațadele închise au beneficiat de unitatea volumetrică și ritmică a casei autentice românești, ceea ce le conferă oarecare monumentalitate: o decorație reținută s-a dezvoltat inițial din decorația fațadelor la stradă a caselor țărănești, căpătînd în timp ușoare reminiscențe clasice. La început, fațadele închise nu puteau constitui decît fețele unei construcții lipsite de intenții arhitecturale, arhitectura toată fiind concentrată în fațadele cu pridvor.

În secolul al XVIII-lea, primele influențe baroce, venite prin Constantinopol și mai târziu prin centrul și răsăritul Europei, dau exemplare de mare frumusețe (Curtea veche și Stăreția Antim), valori plastice ce nu vor mai fi atinse niciodată de tot ce s-a construit în neoclasic și baroc în țară. Pe volume și ritmuri tradiționale, decorația barocă s-a adaptat atît de bine încît arhitectura rezultată este o arhitectură pur românească.

Totuși, singurele valori arhitectonice universale sînt cele realizate de fațadele vitrate și ele vor trebui să constituie izvoarele de inspirație ale oricărui arhitect pentru o arhitectură actuală originală. Altfel vom vedea continuîndu-se experi-



Fig. 5. — Locuință în Tîrgu-Jiu (clișeu arh. Const. Joja).

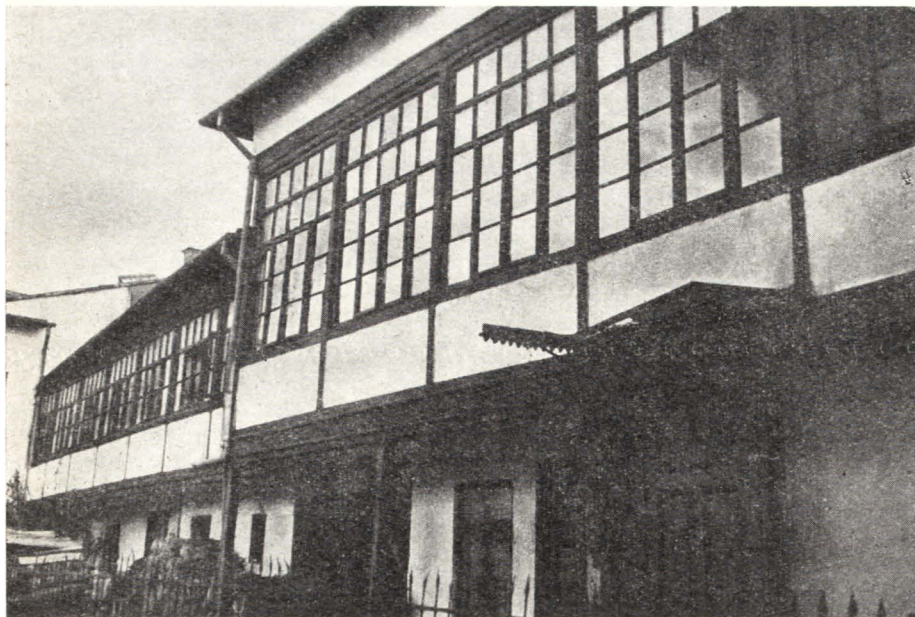


Fig. 6. — Locuință în Cîmpulung-Muscel (clișeu arh. Const. Joja).

Fig. 7. — Locuință în Rîm-
nicu-Vîlcea
(clișeu arh. Const. Joja).



Fig. 8. — Locuință în Roman
(clișeu arh. Const. Joja).

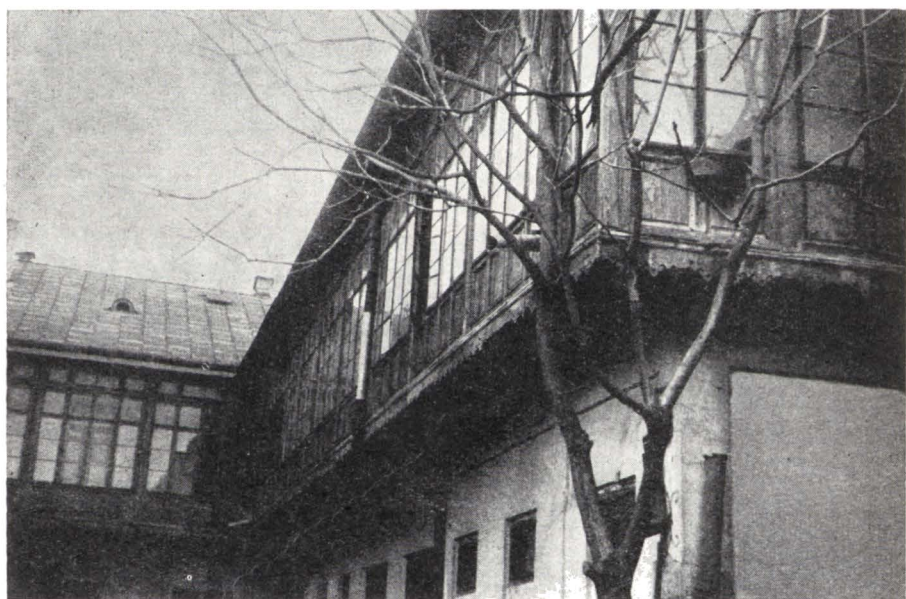
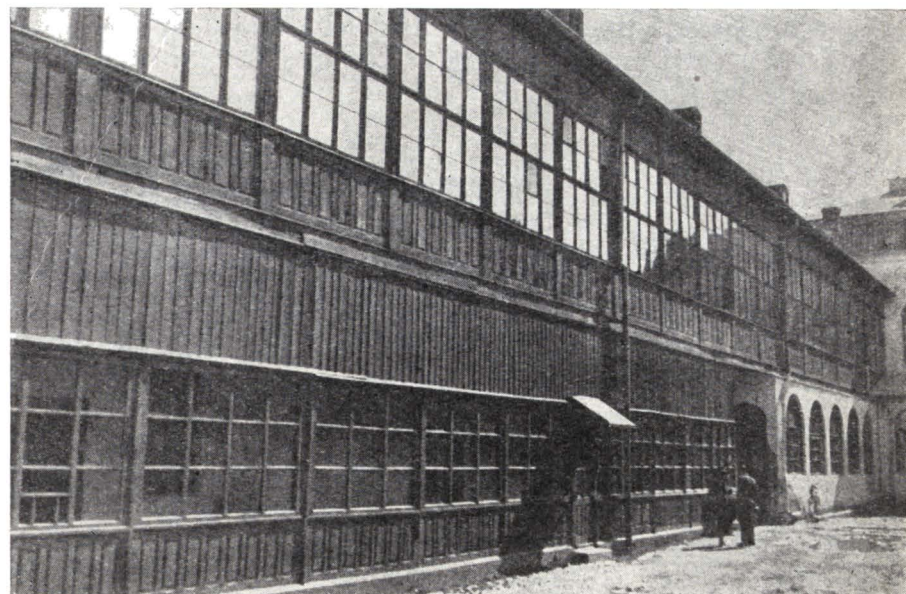


Fig. 9. — Locuință în Tîrgu-
Jiu (clișeu arh. Const. Joja).



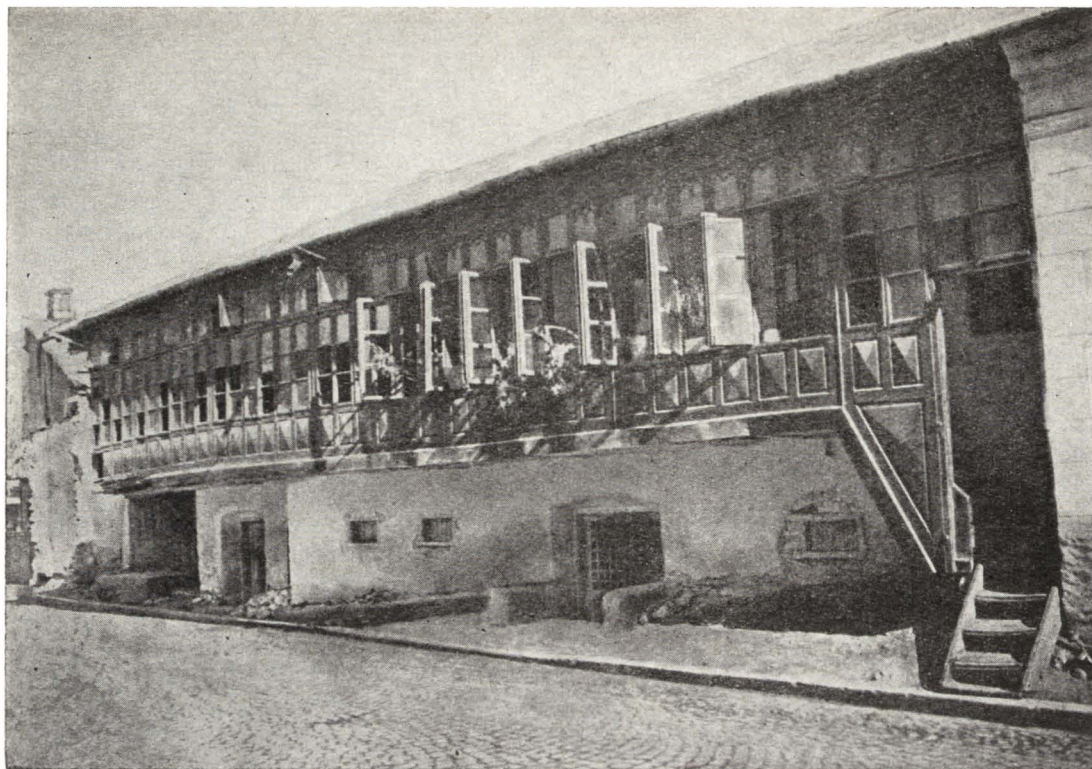


Fig. 10. — Locuință în Tîrgu-Jiu (clișeu arh. Const. Joja).

ența arhitecturii neoromânești, continuată cu utilizarea elementelor de arhitectură mănăstirească, de astă dată devenită aptă de a reprezenta orice fel de clădire social-culturală.

Despre o arhitectură boierească în oraș, astăzi se poate vorbi prea puțin: afară de casele din Tîrgu-Jiu, Craiova, Cîmpulung, Mogoșoaia și Potlogi, case nemodificate din secolele XVII și XVIII nu mai sînt în picioare.

Casa boierească micșorează ori chiar suprimă pridvorul, reducîndu-l la un foișor sau loggia, înlocuiește structura de lemn cu structură de zid, producînd o adevărată mutație stilistică care va despărți în izvoare distincte de inspirație arhitectura civilă românească. Arhitectura boierească hibridizează orice încercare de actualizare, pe cînd arhitectura țărănească și cea urbană de tradiție autentică deschid toate posibilitățile unei noi arhitecturi românești originale, cu o personalitate distinctă de a tuturor celorlalte arhitecturi, marcînd, ca și arhitectura japoneză, o dată în istoria dezvoltării arhitecturii moderne. Ele pot să aducă arhitecturii moderne bogăția de fantezie a arhitecturii țărănești, dezvoltată în spațiul intermediar — pridvorul — care n-a fost utilizat în arhitectura modernă. În oraș, în construcțiile comerciale, pridvorul servește ca spațiu închis de circulație, fără ca prin aceasta să piardă valorile lui plastice, dimpotrivă sporindu-le pînă la valori universale. Specific pentru arhitectura românească civilă este atașamentul la linia dreaptă, la structura pe stîlpi și grinzi, cu excluderea arcului: arhitectura urbană respectă cu strictețe aceste caractere.

Cum nu există arhitectură țărănească românească fără pridvor, nu există nici arhitectură urbană fără pridvor închis sau deschis. Aceleași elemente structurale, stîlpi, balustradă și grindă, aceeași preponderență dată lemnului fac legătura incontestabilă între arhitectura țărănească și arhitectura urbană. Proporțiile însă se amplifică, numărul nivelelor crește de la 2 la 3 și 4.

Tendențele arhitecturii țărănești și urbane, care se pot observa de-a lungul celor două secole pentru care avem mărturii în picioare, marchează o linie ascendentă spre abstract, apoi, în ultimele șase decenii, o cădere continuă spre un senzorialism necunoscut altădată poporului român. Tendința spre abstract era marcată de rigiditatea liniilor drepte, de absența decorației florale, de schematismul construcției, de utilizarea din ce în ce mai

intensă a umbrei și a reflexului. Tendința spre senzorialism, ca viziune arhitecturală, se vedește în inflexiunile pe care le capătă lintoul, în curbe și arcade, în decorația florală abundentă, care dantelează întreg sistemul constructiv, făcând vibrația luminoasă din ce în ce mai cuprinzătoare.

În arhitectura țărănească construcția pridvorului nu este legată de spațiul interior și nici nu anunță notele proprii ale acestui spațiu. Această legătură a fost realizată doar în arhitectura modernă.

Arhitectura urbană românească nu urmărește expresia prin decorație, ci supune structura intențiilor de formă capabile să transmită ritmurile interioare, calmul, siguranța lipsită de neliniști sufletești, o viziune mioritică de frumusețe și monumentalitate a lumii.

În fațadele vitrate ale arhitecturii românești din secolul al XIX-lea nu găsim nici o indicație necesară sentimentului normal de raport între masă și forță: masa pare că pulverizează forța.

Ideea de pridvor e inseparabilă de imaginea arhitecturii românești: toate energiile creatoare de formă găsesc în pridvor o apoteoză, o concluzie strălucitoare. O dată epuizată puterea creatoare, pridvorul s-a micșorat pînă la dispariția completă.

Arhitectura românească construia utilizînd un limbaj generat de umbră și reflex, care dispare o dată cu dispariția pridvorului. Valorile pur geometrice ale pridvorului sînt înecate de decorația cu caracter de broderie a primelor decenii ale secolului al XX-lea, pentru ca apoi intențiile formale lineare să se transforme în forme arcuite, arce și coloane rotunde.

Tot ceea ce arhitectura românească civilă obține ca expresie se face prin ajutorul lemnului: fără să dea impresia unei solide existențe materiale, pereții vitrați au introdus în arhitectură noțiunea unei arhitecturi construite cu alte mijloace decît cele obișnuite.

Puncte de sprijin pentru înțelegerea arhitecturii românești sînt unitatea, echilibrul, ritmul primar. Calitățile naturale ale materialului sînt neglijate, albul spoielii le acoperă, sporind imaginea abstractă a casei românești.

Construcției masive a casei boierești arhitectura țărănească și urbană îi opun construcția în formă de schelet articulat mecanic. Arhitectura urbană nu înlesnește expresia creatoare a individului decît pe subtile ritmuri și proporții, corespunzînd ritmurilor interioare ale fiecărui constructor, suficiente însă pentru a duce la o bogăție încă neexplorată a expresiei intențiilor de formă a arhitecturii românești.

Ierarhia de lumini și umbre în arhitectura țărănească și urbană nu devine șovăitoare decît în epoca decadenței secolului al XX-lea. Mersul tăcut al umbrei, spațiul infinit generat de ea se opune luminii răsunătoare, limitative. Înlocuirea luminii prin reflex, a materiei prin imponderabil nu este numai sensul arhitecturii moderne, ci și al arhitecturii românești.

Specificul fiind o problemă de structură etnică, nu este necesar să fie strîns legat de problemele de valoare: gustul poate să varieze în timp, după educația pe care generațiile o primesc, și valorile autentice specifice să nu mai capete înțelegere vreme îndelungată.

Astăzi, însă, putem preciza caracterele arhitecturii urbane românești grație unanimității stabilite asupra sensurilor arhitecturale moderne și putem afirma:

- specific pentru arhitectura urbană românească este faptul că este o arhitectură generată de umbră și reflex, în loc de a fi generată de lumină, ca orice altă arhitectură;
- specific pentru arhitectura urbană românească e continuitatea registrelor de reflex pe toată lungimea fațadei;
- specific pentru arhitectura urbană românească e orizontalitatea clar formulată în orice construcție civilă, unitatea volumetrică ritmică și coloristică;
- specific pentru arhitectura urbană românească e caracterul monumental al oricărei clădiri, indiferent de dimensiune, situarea ei contradictorie față de valoarea sensurilor gravitaționiste ale oricărei arhitecturi prin înlocuirea pereților masivi cu reflexul peretelui de sticlă;
- specific pentru arhitectura urbană românească e detașarea clădirii de sol prin stîlpii parterului ce susțin etajul;
- specific pentru arhitectura românească e egala distanță dintre arhitectura orientală și arhitectura occidentală.

de IOANA VLASIU

Anul acesta se împlinesc 25 de ani de la moartea pictorului Vasile Popescu, asupra personalității și operei căruia s-a așternut o nedreaptă tăcere întreruptă doar de expoziția retrospectivă, nu suficient de concludentă, din anul 1965 și de comentariile critice pe care acest eveniment artistic le-a implicat.

Convingerea că reevaluarea operei lui Vasile Popescu va contribui eficient la o mai bună și mai completă cunoaștere a fenomenului artistic românesc de după 1920, ca și la punerea în circulație a unei opere încărcate de autentică poezie și răspunzând unor înalte exigențe estetice, ne-a determinat să încercăm a o studia mai îndeaproape.

Pictorul Vasile Popescu se situează prin opera sa în familia marilor lirici pentru care datele obiective ale existenței, fără să fie hotărâtoare, constituie totuși un fond de referințe, un ax în jurul căruia gravitează sensibili și meditativi, cu ezitări și reveniri, cu decizii a căror exprimare artistică se realizează dificil. Afirmarea personalității sale s-a produs lent, trecînd prin etape de căutări și momente de incertitudine a talentului său care se dovedește a fi într-o continuă încordare, caracteristică naturilor investite cu o mare sensibilitate, naturi a căror confruntare cu publicul nu este posibilă fără dureroase procese interioare, aceleași sau cel puțin asemănătoare cu însuși procesul de elaborare a operei.

Studiile, de scurtă durată (1912 — 1915) și nesistematice, începute la școala de Belle Arte din București în climatul artistic impus de G. Demetrescu-Mirea, se vor desăvîrși abia în mediul eliberat de constrîngerii academice al Balcicului și apoi prin contactul direct și mijlocit cu pictura apuseană contemporană, în speță cu cea franceză.

Generația de pictori din care face parte și Vasile Popescu, alături de Lucian Grigorescu și Henri Catargi, pentru a-i numi doar pe cîțiva din cei mai înzestrați, debuta în jurul anilor 1920 într-un moment de întîrziată reacție împotriva impresionismului, reacție aflată în bună parte sub semnul concepției cézanniene asupra picturii.

Atunci cînd în 1922 și apoi în 1923 Șirato întreprinde o critică a impresionismului, o face în numele principiilor formale instituite de Cézanne, referindu-se la celebra aserțiune a acestuia: « quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude . . . », formulare de maximă sinteză a concluziilor maestrului francez.

Încercînd să definească într-o formulare strînsă ce trebuie să fie pictura, Șirato proclamă: « Printr-o realizare absolută se înțelege o cît mai armonioasă imagine a fenomenelor naturii contopite — ca volum, formă, culoare — printr-un sentiment de concentrare prin *puterea culorii și soliditatea formei* ».¹

Stabilirea raportului just între construcție și culoare, ținînd seama de ceea ce adusesese nou arta modernă, devine problema în jurul căreia gravitează preocupările pictorilor, iar pentru criticii timpului, criteriul fundamental de apreciere a operelor de artă.

* Comunicare susținută la Sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului

de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

¹ FR. ȘIRATO, *Încercări critice*, București, 1967, p. 73.



Fig. 1. — Natură moartă (col. Dr. Ecaterina Georgescu-Popescu)

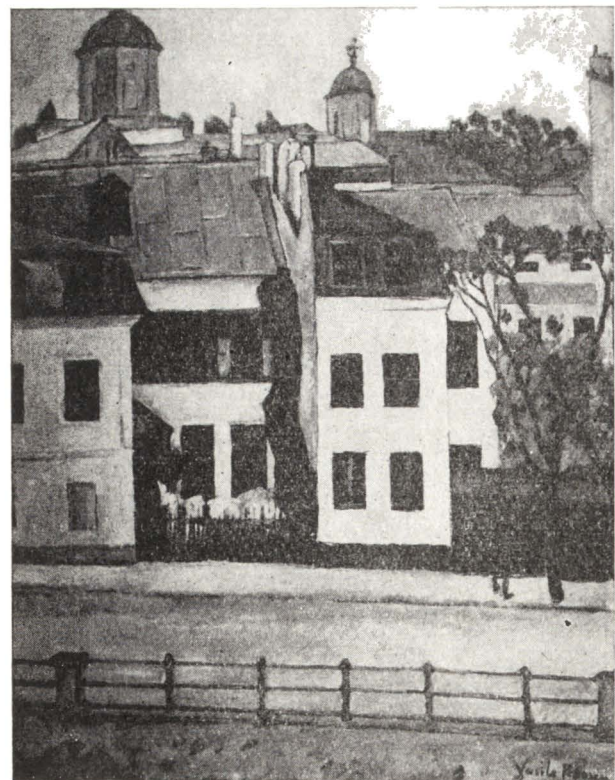


Fig. 2. — Peisaj urban (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

Lucrările lui Vasile Popescu din anii 1921–1928 vor fi legate de această problemă, ale cărei limite suple permiteau unui tânăr artist încă neformat jocul încercărilor adesea contradictorii.

Preferința pentru peisaj și natură moartă se precizează încă din primii ani rămânând o constantă a creației lui. Sensul evoluției sale se îndreaptă cu tot mai multă evidență spre o pictură dominată de soliditatea și echilibrul formelor, în care valorile cromatice, fără a fi neglijate, sînt încă insuficient și inabil exploatate. Asemeni bunului său prieten Petre Iorgulescu-Yor, de a cărui influență se resimte, pictura sa este acum puternică, de un colorit acid, nenuanțat, cu volume clare, construite din planuri largi, simplificate.

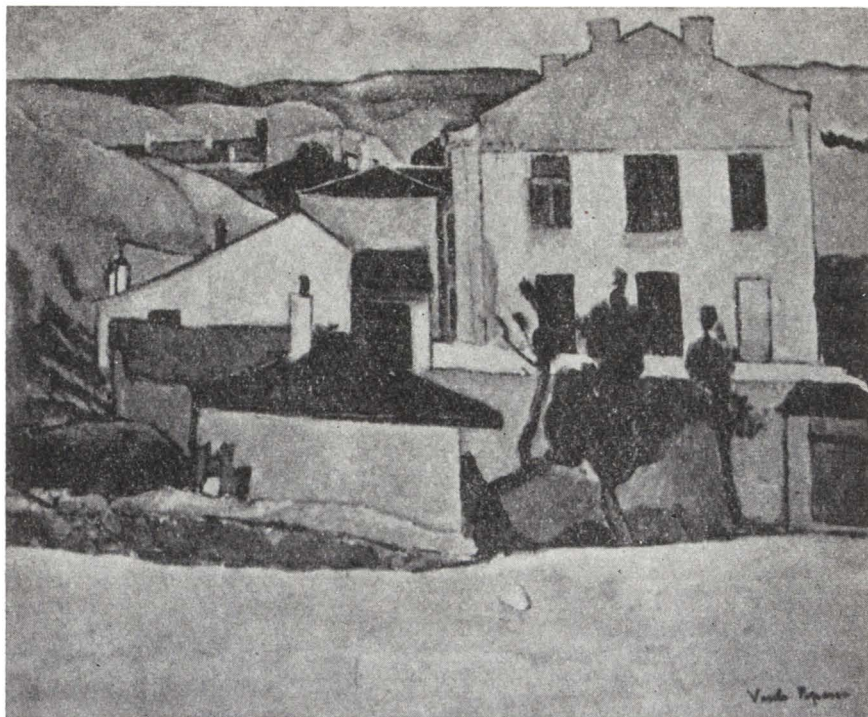
În peisaj, Vasile Popescu își accentuează preferința pentru formele plate, decorative, delimitate energic cu ajutorul liniei. Deocamdată pictorul nu pare preocupat de reprezentarea luminii, a atmosferei, paleta sa evoluează într-un registru de tonalități stinse, terne uneori, lipsite de strălucire și căldură. Ocru, brunul, abia înviorate de cîte o tușă de roșu, pămînturi arse, verde întunecat, constituie baza unor armonii cromatice exploatate cu predilecție în peisajele citadine ale acestei perioade. Pictînd dezolanta periferie bucureșteană, evocă pregnant atmosfera de adîncă și copleșitoare tristețe a locurilor, în tablouri înrudite cu unele peisaje contemporane ale lui Ghiață și Bunescu, nu numai prin identitatea temei, ci și datorită unor similitudini de factură și tonalitate afectivă.

Cu toate că procesul de simplificare întîlnit în peisaje poate fi recunoscut și în naturile moarte prin preferința pentru planurile largi, a căror linie de întîlnire este uneori marcată cu precizie, acestea vădesc o mai pronunțată plasticitate a formelor, care va deveni dominantă în jurul lui 1928.

Preocupări de ordin formal analoge pot fi regăsite în unele naturi moarte ale colegilor săi de generație, Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Iorgulescu-Yor, Ștefan Constantinescu.

În aceeași fază, Vasile Popescu trece și prin experiența acordurilor îndrăznețe de culoare în tonuri aprinse, învecinînd de pildă albastrul cobalt cu galbenul și roșul carmin, sau verdele și portocaliul cu rozul, de obicei fără a reuși să evite stridențele rezultate din strălucirea lor sticloasă.

Fig. 3. — Peisaj din Balcic (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)



Momentul 1928, anul celei de a doua expoziții personale, reprezintă punctul final al primei etape care, raportată la evoluția artistică ulterioară a creației lui Vasile Popescu,

Fig. 4. — Coasta Dalmației (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)





Fig. 5. — Interior (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

rămîne izolată. Acum devine tot mai evident efortul desprinderii de pictura pe care o cunoscusem, viguroasă, severă, uneori crispată, descoperind din cînd în cînd privirilor o imagine mai puțin izbutită. Încep să prevaleze preocupările de ordin cromatic și de reprezentare a luminii și, ca o consecință directă, grafismul rigid care domină în hotărîtoare măsură pictura sa se atenuează treptat. Culoarea nu mai este așternută uniform pe suprafețe închise în contur, ci, lucrînd cu mai multă atenție asupra ei, pictorul devine conștient de virtuțile expresive ale materiei picturale care își pierde opacitatea și, fără a deveni propriu-zis vibrantă, cîștigă în sugestii vibratile. Paleta, deși redusă la puține culori, se nuanțează cu incomparabilă finețe. Tentele grave și reci sînt abandonate, luîndu-le

Fig. 6. — Casă între brazi (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

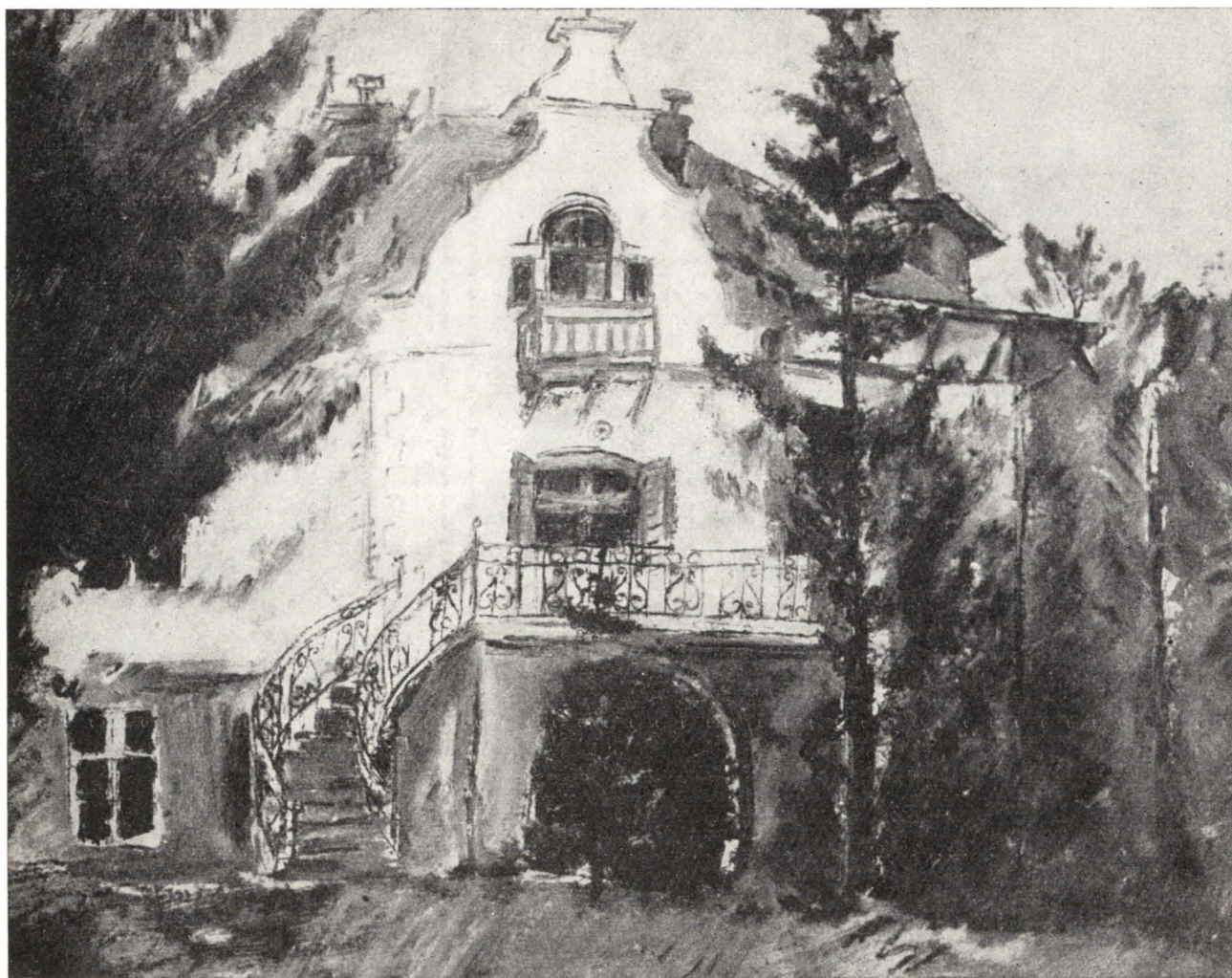


Fig. 7. — Interior (loc de păstrare necunoscut)

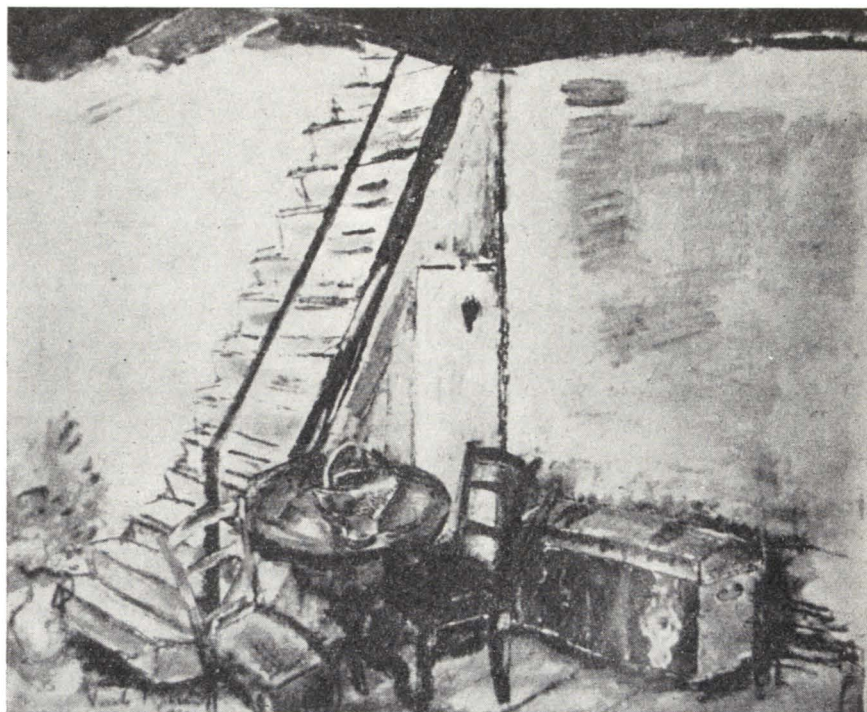


Fig. 8. — Insula lacului (loc de păstrare necunoscut)



locul acum nuanțe indefinibile, surprinzător de originale și care presupun înalte exigențe cromatice. De pildă variantele de alb cu luciri prețioase de sedef care emană o lumină difuză, învăluitoare, fac dovada unui rafinament pictural întrecut poate doar de un Pallady. Cuceritor de fluidă, de transparentă și de ușoară, culoarea este în acord perfect cu linia fragilă și mlădioasă, conturînd minuțios, dar cu vervă și spontaneitate, unele detalii ale imaginii, care pe această cale primesc un accent inedit. Desenul suprapus peste stratul de culoare și-a pierdut funcția constructivă, nu mai este elementul determinant al formei în raport cu care este distribuită culoarea ci, devenind caligrafie subțire și grațioasă, va juca un rol decorativ.

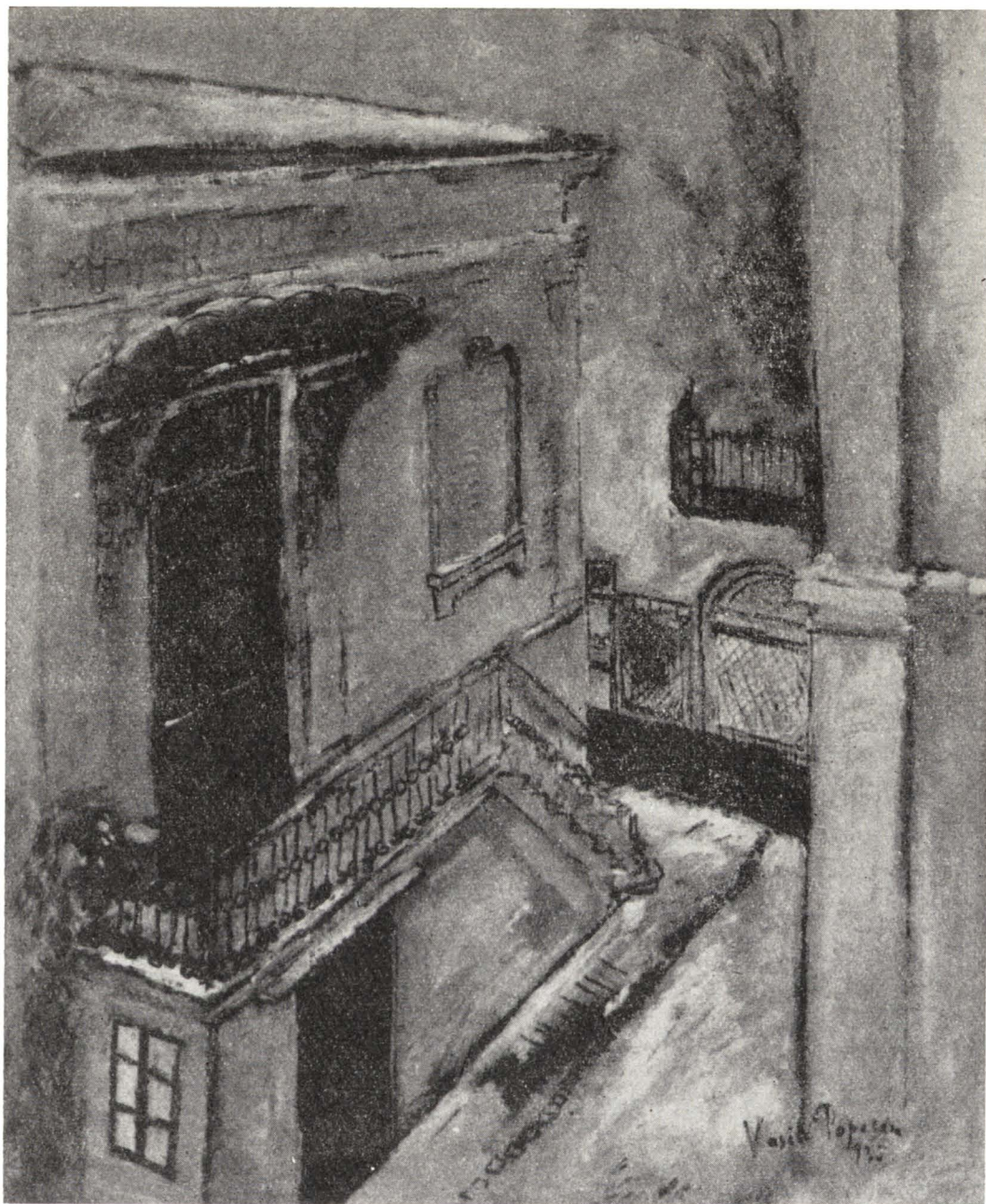


Fig. 9. — Case din București iarna (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România).

Viziunea artistică a lui Vasile Popescu devine acum expresia nealterată a sensibilității sale de intens lirism, rară discreție și neprețuit rafinament, care se infiltrează tulburător în cele mai neînsemnate pretexte de pictură. Naturi moarte, interioare, peisaje de la Balcic și din București prezentate în expozițiile personale din 1933 și 1934 i-au adus un binemeritat succes de critică și l-au impus admirației oamenilor de artă. În acest sens este deosebit de semnificativă participarea lui Vasile Popescu în anii 1935 și 1936 la expozițiile grupării «Contimporanul». Fără a fi contrazis filiația postimpresionistă căreia îi aparține, Vasile Popescu răspundea celui deziderat pe care Henri Daniel îl exprima în prefața catalogului expoziției din 1935 și anume necesitatea desăvârșirii unui proces, mai de mult început, acela al transformării adevărului aparent într-unul artistic, al «contopirii totale între instinctul plastic și echivalentul său poetic»².

² Prefața catalogului expoziției «Contimporanul» din 1935.



Fig. 10. — Natură statică (Muzeul de artă Craiova)



Fig. 11. — Femeie costumată (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)



Fig. 12. — Turcoaice la fântână (Muzeul de artă Constanța)



Fig. 13. — *Natură moartă* (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

De acum înainte opera lui Vasile Popescu va avea o creștere continuă, organică și nu va cunoaște intervenția unor schimbări radicale care să-i devieze orientarea sau să-i modifice înțelesul fundamental. Transformările stilistice care vor mai avea loc și care sînt însemnate, prea puțin determinate de factori exteriori, pornesc din propria sa experiență artistică și ascultă de imperioasa necesitate a artistului autentic de a se exprima cît mai limpede și cu toată sinceritatea.

În 1937 Vasile Popescu pictează o serie de tablouri reprezentînd colombine, arlechini, spaniole, figuri feminine în costumație exotică, uneori integrate în interioare fastuos și cu fantezie mobilate, altele înscrise pe un fundal neutru asemeni schițelor de costum ale pictorilor scenografi. Lipsa oricăror intenții de caracterizare psihologică, indiferența față de problemele de compoziție pe care le rezolvă în modul cel mai comod cu puțință centrează eforturile de realizare artistică asupra cromaticii.

Este cert că, pe linia acestor preocupări, Vasile Popescu avea însemnate cunoștințe, deși cu cea mai mare probabilitate indirecte, asupra fovismului, curent care mai mult decît toate celelalte exaltase intensitatea culorii.

Dar, apropierea de pictura lui Matisse și de fovism în genere, pe care unii critici contemporani o semnalau, este superficială, reducîndu-se la alegerea unor subiecte asemănătoare — acele figuri feminine exotic costumate — și la predilecția pentru anumite alăturări de culori întîlnite, e drept adeseori, în pictura acestora, precum acordul de vermillon, carmin și verde smaragd.

Tablourile amintite, din punct de vedere coloristic experiențe întru totul reușite, măsoară totodată distanța la care se găsește Vasile Popescu față de fovism. El nu are



Fig. 14. — Femeia în verde
(col. Dr. Ecaterina Georgescu-Popescu)



Fig. 15. — Buketul de mireasă
(Muzeul de artă Iași)



Fig. 16. — Albaneză (col. Dr. Ecaterina Georgescu-Popescu)

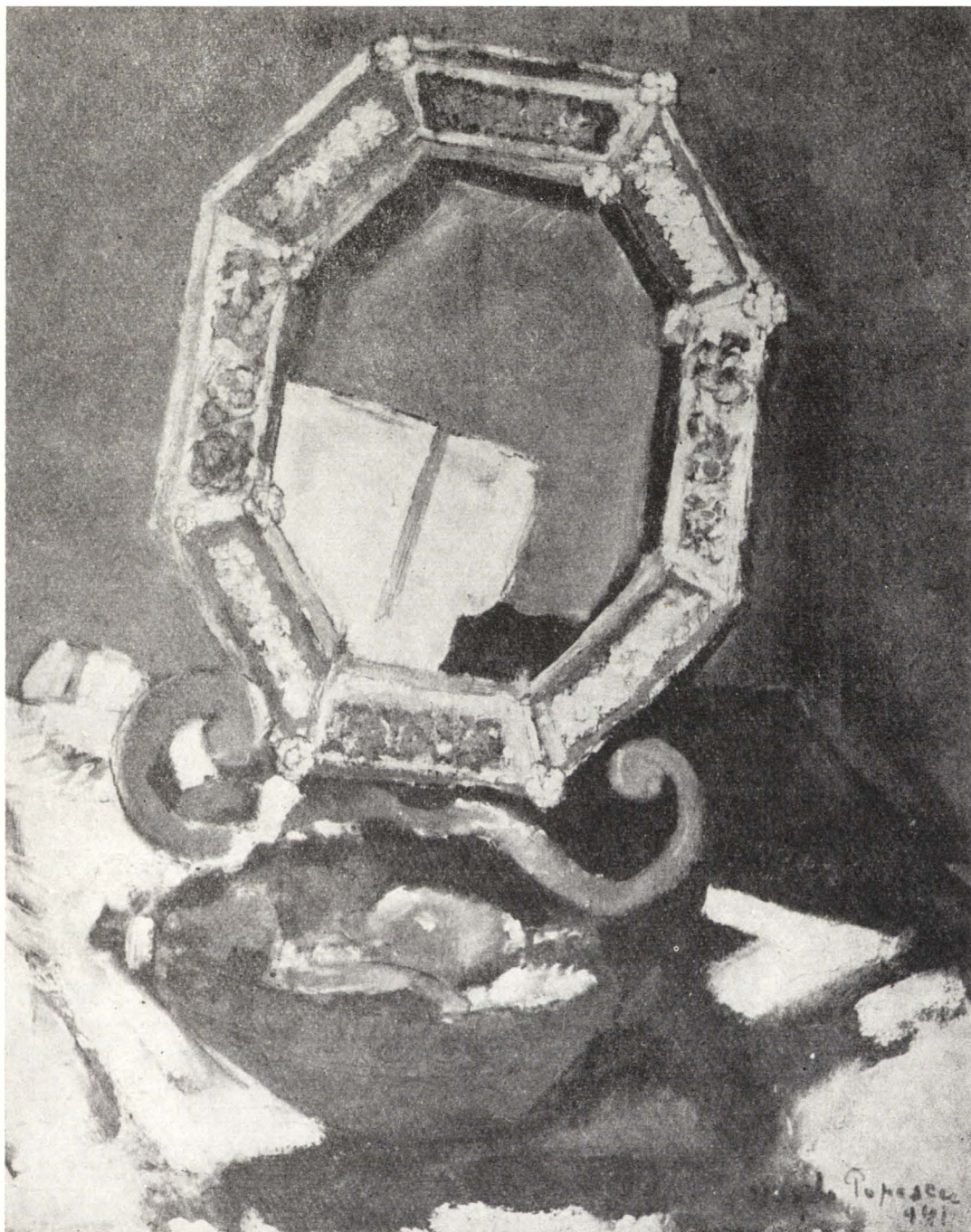


Fig. 17. — Natură moartă cu oglindă (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România)

gustul, sau poate curajul stridențelor care au făcut faima acestui curent, violența cromatică și tașistă a fovilor rămânându-i cu totul străină.

Stăruința îndelungată asupra motivului, indispensabilă creației în cazul unui Vasile Popescu, a cărei spontaneitate diminuează în fața preponderenței actelor reflexive, duce la atenuarea forței de șoc pe care anumite acorduri cromatice o conțin virtual. În pictura lui Vasile Popescu fondul nu participă de obicei la intensificarea armoniei cromatice ci, dimpotrivă, îmbracă o tentă greu de definit între ocră, terra di Siena naturală și brun roșcat care are rolul de a calma, de a surdiniză contrastul cromatic propus. În locul tușelor fove, rapide și necontrolate, descoperim la o privire atentă materia picturală foarte răbdător lucrată, cu numeroase reveniri și suprapuneri, în limitele unui control



Fig. 18. — Castel reflectat în apă (col. Dr. Ecaterina Georgescu-Popescu)

foarte strâns al dozajului culorii. Consistentă dar nu opacă, aceasta nu își mai datorește transparența ca altădată diluării pigmentului; pictorul stăpânește știința preparării acelor amestecuri în care puritatea și strălucirea culorii rămân nealterate. Energia descătușată a exploziilor fove de culoare se convertește în pictura lui Vasile Popescu în alte valori, la fel de trainice, în subtilă și constantă vibrație poetică.

O ultimă etapă se conturează în jurul anului 1939 o dată cu apariția acelor peisaje care tind spre maxima simplificare formală. Adâncimea spațială este suprimată și schema compozițională, elementară, respectă uneori o dispoziție simetrică a formelor în jurul unei axe orizontale³.

Paleta se susține cu mijloace reduse, mulțumindu-se cu acordul insolit de verde-albastru-alb care tinde spre extrema monocromatică, sau cu acordul dominant ocru-alb în naturile moarte⁴.

Motivul ales ca punct de plecare este tot mai imprecis sugerat, tot mai vag, diluându-se în efluvii de culoare.

Prin culoare care deține acum exclusiv o funcție afectivă, Vasile Popescu « plămăiește viziuni de monahală fantezie »⁵, privind cu infinită candoare spectacolul naturii, devenit în pictura sa tărîm al seninătății netulburate, în care contradicția și sfîșierea lăuntrică s-au absorbit.

³ În peisajele de la Herăstrău, Snagov și în seria Castelului reflectat în lac.

⁴ Peisajul cu fîntînă artexiană, din colecția St. Jianu;

Natură moartă cu ilic, Muzeul din Constanța.

⁵ FR. ȘIRATO, *op. cit.*, p. 198.

O PICTURĂ TÎRZIE BRÎNCOVENEASCĂ LA BISERICA DIN STOENEȘTI-DRUGĂNEȘTI

de CORNELIA PILLAT

Articolul *Biserici de cîmp*, apărut în anul 1939 în *Buletinul Comisiei monumentelor istorice*, prin care Victor Brătulescu¹ semnală printre alte biserici și pe aceea din Stoenești-Drugănești, nu avea ca scop să dezvolte unele din datele istorice, care să prezinte mai amplu personalitatea ctitorilor ei și nici să încadreze acest frumos monument în evoluția artei românești din al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, completări pe care își propune să le aducă lucrarea de față.

Și astăzi, prin ferestrele dinspre răsărit ale fostului palat al Drugăneștilor din comuna Stoenești (jud. Ilfov), se vede în depărtare silueta în formă de navă a bisericii boierești², înălțându-se deasupra cîmpiei, sub curba limpede a cerului. Frumosul portal de piatră al bisericii – cu hramul Buna Vestire – este împodobit cu o elegantă ornamentică sculptată brîncovenească³. În partea de sus, deasupra ușii, este cuprinsă pisania (fig. 1). Textul ei informează că: biserica a fost înălțată de piatră, zugrăvită și înfrumusețată de Gavril Drugănescu vel vornic de Tîrgoviște, a fost terminată în zilele voievodului Nicolae Alexandru Mavrocordat și s-a sfințit în luna iulie, în anul 1723⁴.

În pronaosul bisericii, pe latura de nord, se află o piatră de mormînt a cărei ornamentică și scriere par a fi transpunerea în piatră a unei sobre pagini de manuscris (fig. 2). Lunga ei inscripție, presărată cu considerații filozofice, naiv formulate⁵, arată că în acel mormînt au fost strînse laolaltă oasele rudelor lui Gavril Drugănescu: ale fratelui, Stoica Logofăt «lăsînd viața aceasta» la 20 iunie 1715, ale tatălui, Tudor Portar, mort la 15 februarie 1673, a primei soții a ctitorului, Maria, îngropată la 14 aprilie 1706 și a «cocoanei dumneaei Calița». La capătul lespedei, pusă așa dar în anul 1715 la moartea fratelui Stoica, se mai află o îngustă piatră dreptunghiulară pentru înfîpt luminările, pe marginea căreia este scris «Tudor Drugănescu Portar». Însemnarea de pe suportul pentru luminări, pus de Tudor-tatăl înaintea datei morții lui, 1673, desigur la capătul unui alt vechi mormînt al familiei, ne face să presupunem că pe acel loc se afla o altă biserică, poate de lemn, pe care Gavril Drugănescu a dărimat-o, ridicînd după cum spune în pisanie una «de piatră». Înainte de aceasta însă, curînd după 1715, data morții lui Stoica, Gavril a pus o nouă piatră pe mormîntul rudelor îngropate în același loc.

¹ V. BRĂTULESCU, *Biserici de cîmp. III. Biserica din Drugănești – Ilfov*, în B.C.M.I., XXXII, 1939, p. 102–112.

² N. STOICESCU, *Bibliografia monumentelor din Țara Românească*, în *Mitropolia Olteniei*, extras, 1966, p. 519.

³ TEODORA VOINESCU, *Observații asupra stilului brîncovenesc. Portaluri*, în S.C.I.A., tom V, nr. 1, 1968, p. 3–23.

⁴ V. DRĂGHICEANU, *Biserica din Drugănești*, în B.C.M.I., XVII, 1924, p. 93–94; IOAN C. FILITTI, *Biserici și ctitori*, București, 1932, p. 33–35; V. BRĂTULESCU, *op. cit.*; idem, *Inscripții și însemnări din biserici*, în *Glasul bisericii*, nr. 7–8,

1966, p. 661–662.

⁵ Inscripția de pe piatra de mormînt: «Supt această piatră odihnescu-se oasele robului lui Dumnezeu Stoica logofăt, petrecînd pe această lume trecătoare ani 47 și lăsînd viața aceasta la iunie 20 de la leat 7223 (1715) și oasele părinților dumnealui Tudor Portar la luna lui februar din 15 leat 7181 (1673), și oasele roabei lui Dumnezeu Mariei, soția dumnealui Gavrilu logofăt Drugănescu, la luna lui april 14, leat 7214 (1706) și a cocoanei dumneaei Calița. Dumnezeu să-i pomenească».

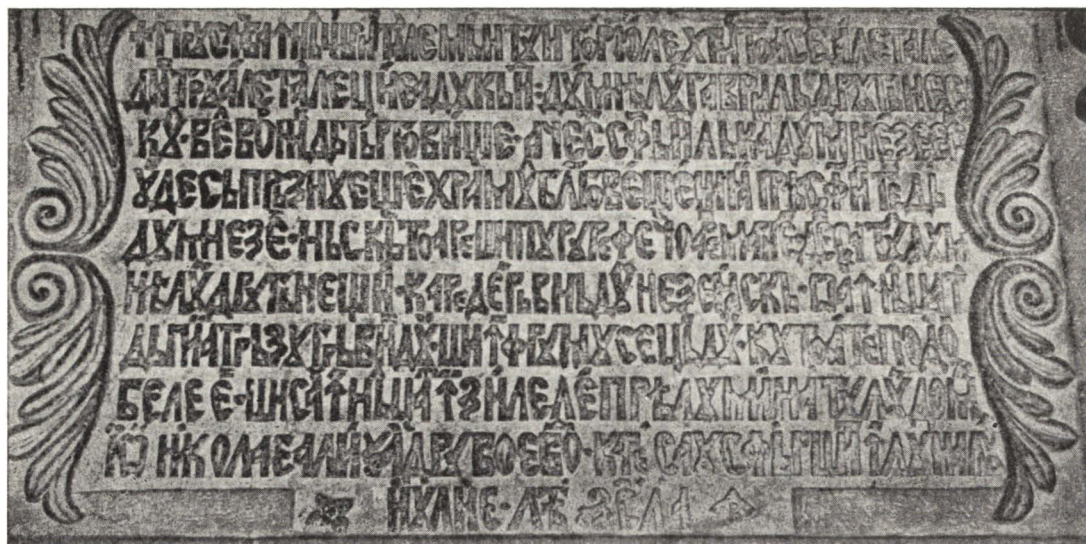


Fig. 1. — Pisania bisericii din Stoenеști-Drugănești (foto Angela Ghițulescu).

Familie de boier de țară și ostași, Drugăneștii⁶ au fost antrenați în răstimp de 50 de ani în luptele pentru domniile pămîntene. Viețile cîtorva din personajele tabloului ctitoricesc⁷, zugrăvit în pronaos, amintesc unele din episoadele dificile ale istoriei Țării Românești din al doilea sfert al secolului al XVII-lea și din primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Astfel, Teodor Drugănescu, vtori comis, fiul lui « Vlad Căpitan za Dorobanți », a murit cu puțin înaintea fratelui său Gheorghe vornicul, propus de Mareș Băjescu și de spătarul Șerban Cantacuzino să fie ales domn în locul lui Antonie vodă din Popești, dar el a fost prins la Țarigrad, a fost dus și ucis la Tismana la 11 mai 1673, din ordinul lui Grigore Ghica voievod cu domnia împuternicită de Poartă⁸. Portretul lui « Toma Cantacuzino vel spătar, nepotul dumnealui vel vornic » — căci era copilul Bălașei ot Drugănești, fiica vornicului Gheorghe, căsătorită cu Matei vel agă Cantacuzino ot Filipeștii de Pădure⁹ — arată nu numai înrudirea de sînge a celor două familii, dar privește și acceptarea și urmărirea aceluiași țeluri politice, căci Gavril Drugănescu vel căpitan za Slatina și fiul său Preda, pe atunci tînăr de 16 ani, l-au însoțit în anul 1710 pe Toma Cantacuzino, fugit la Iași la Dimitrie Cantemir¹⁰. După bătălia de la Stănilești, la care toți trei au luptat de partea rușilor, și după ce politica prudentă a lui Constantin Brîncoveanu a cîștigat prin biruința turcilor, Gavril se întoarce în țară, pe cînd fiul său Preda va rămîne încă mulți ani prin străinătate. Prin uciderea de către turci a lui Brîncoveanu dar și a

⁶ Satul Drugănești este atestat documentar în anul 1650 la 28 august. Arhivele statului București. Mitropolia Țării Românești, CCLXXXVIII/5; Marele dicționar geografic al României, București, 1900, vol. III, p. 256 (col. 3); O. G. LECCA, Dicționar istoric, arheologic și geografic al României, București, 1937, p. 202. Despre genealogia familiei Drugănescu a se vedea: RADU VEL LOGOFĂT GRECEANU, Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu, ediție întocmită de Șt. D. GRECIANU, București, 1907, p. 201—203; G. O. LECCA, Genealogia a 100 de case din Țara Românească și Moldova, București, 1911, p. 31; ION C. FILITTI, Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino, București, 1919, p. 6, nota 3 și p. 42 și tabela 12.

⁷ Tabloul ctitoricesc, la stînga ușii de intrare în pronaos: jupîn Gavril Drugănescu vel vornic de Tîrgoviște, fiul său Gheorghe, din întîia căsătorie, prima sa soție, jupîneasă Maria cu fiica ei Calița, jupîn Preda Drugănescu, fiul său din întîia căsătorie; la dreapta ușii: Vișica a doua soție, împreună cu copilul Matei, apoi copiii Bălașa, Toma, Gavril,

Constantin, Anghelache, însoțiți de mama lor jupîneasă Marica, fiica lui Gavril din întîia căsătorie. Pe zidul de sud: jupîn Teodor Drugănescu vtori comis și jupîneasă dumnealui Ioana, părinții vornicului Drugănescu. Pe zidul de nord, începînd de la extremitatea vestică: jupîn Stoica, jupîn Vladu, vătaf de dorobanți, moșul dumnealui vel vornic, jupîn Mihul socrul lui Gavril Drugănescu și jupîn Toma Cantacuzino nepotul său. Pe glaful ușii de intrare, la nord, s-au pictat portretele ispravnicilor Radu și Nica. La sud se mai află pictat paharnicul Dumitrache și soția sa Smaranda Bălăceanu, portrete zugrăvite în anul 1841.

⁸ RADU POPESCU, Istoriile domnilor Țării Românești, introducere și ediție critică întocmită de Constantin Grecescu, București, 1963, p. 144, 145, 146, 149, 153.

⁹ RADU VEL LOGOFĂT GRECEANU, op. cit., p. 201.

¹⁰ N. IORGA, Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea, București, 1969, vol. I, capitolul despre Dimitrie Cantemir, p. 261 și p. 263, și RADU VEL LOGOFĂT GRECEANU, op. cit., p. 201.

rivalului său Ștefan Cantacuzino și prin numirea domnilor fanarioți, orice gelozie dintre cele două familii dispare. Ca și Iordache Crețulescu, ginerele lui Constantin Brîncoveanu, care întors din exil cu familia sa ridică în anul 1722, în București, case și biserică, pe loc întărit și mărit de noua domnie¹¹, tot astfel și Gavril Drugănescu își înalță în 1723 biserica, alături de casele familiei în fință încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Frumoasa lor arhitectură, construită cu posibilități mai modeste, era inspirată de aceea a palatului Mogoșoaiei¹². În tabloul ctitoricesc îl vedem pe Gavril, cu trupul îngreuiat de ani și trăsăturile liniștite, ținând imaginea noii biserici împreună cu cea de-a doua soție, Vișica.

Din șirul de ctitori cu grele mantii împlănite deasupra veșmintelor de brocart, înfățișarea lui Preda apare cu totul neașteptată: el se află pe marginea de sud-vest a tabloului, purtând costumul tradițional dar pe cap cu o perucă de modă occidentală, amintire păstrată din peregrinările lui¹³. Ampla inscripție din jurul capului său îi rezumă trecutul pînă în momentul întoarcerii lui acasă, arătînd că «...s-a înstrăinat de la anul 1710 călătorind în multe părți ale Europei și a răsăritului și la anul 1725 s-au întors la moșia părintească»¹⁴. Propria lui însemnare pe biblia tatălui său păstrează data tîrnosirii bisericii din Drugănești «14 februarie 1725»¹⁵.

În proscomidie se află inscripția: «Pomeni gospodi zugravii erei Nicolae, Toma, Bratul, Stroe,» iar în pridvor o alta notează: «Popa Neculae, Petru, Toader și data septembrie 20 leat, 7233 (1724)». Așadar, dacă decorația pictată a fost terminată atunci, tabloul ctitoricesc, așa cum reiese de altfel și din însemnările lui Preda, a fost făcut în anul 1725 cînd se afla la Drugănești unde își relua locul în familie și era pictat în rîndul ctitorilor¹⁶.

Preda își continuă legăturile sale diplomatice, susținînd în anii 1736–1737 — la curtea țarinei Ana Ivanovna — interesele partidei boierești din care făcea parte¹⁷, și vădește calitatea sa de om de cultură — trăit în preajma lui Dimitrie Cantemir — însărcinînd în anul 1736 pe ieromonahul Silvestru ot Schitul Berevoieștilor cu scrierea unui cronograf¹⁸. Atît textul de pe piatra de mormînt cît și cel al pisaniei, pe gustul lui Gavril Drugănescu, ca de altfel și însemnările lui Preda, par asemenea unor fragmente din cronicile vremii: ele nu mai au sobrietatea vechilor inscripții, iar sentimentul grav al închinării este fie diluat de reflecții asupra destinului omenesc, fie fărâmițat prin date



Fig. 2. — Piatra de mormînt din pronaos (foto Comisia monumentelor istorice).

¹¹ CORNELIA PILLAT, *Biserica Crețulescu*, București, 1969; idem, *Pictura bisericii Crețulescu din București*, în S.C.I.A., XIV, nr. 2, 1967, p. 209, 226.

¹² Planul și releveele palatului din Drugănești au fost date de arhitectul G. M. Cantacuzino în revista *Simetria*,

1945–1946. Prima restaurare a fost făcută între anii 1939 și 1943 sub conducerea arhitectului G. M. Cantacuzino. În 1964 s-a început, de către Comitetul pentru cultură și artă al județului Ilfov, a doua restaurare a monumentului.

¹³ Purtarea perucii nu era un fapt cu totul neobișnu-



Fig. 3. — Imaginea bisericii așa cum este pictată în tabloul votiv (foto Angela Ghișulescu).

istorice de amănunt, altfel interesante, dovedind familiaritatea ctitorilor cu stilul adesea livresc al unor asemenea scrieri și cu scopul lor de a înregistra conștiincios împrejurările în care s-au petrecut evenimentele importante.

★

Arhitectura bisericii este destul de modestă. Imaginea ei, pictată în tabloul ctitoricesc, o arată de formă dreptunghiulară (fig. 3) cu un pridvor în față și acoperiș de șită. Fațadele ei, la fel ca la bisericile brincovenesti, sînt în întregime tencuite, dar întocmai ca la cele mai puțin bogate dintre acestea, brîul nu este făcut nici din cărămidă specială pusă pe muchie și nici nu este acoperit cu o ornamentică florală modelată în stuc. De asemenea, coloanele pridvorului nu sînt de piatră sculptată ci din zidărie. Brîul este format însă dintr-un tor împodobit cu motive vegetale și geometrice pictate, ciubucele care mărginesc panourile celor două registre au o pictură imitînd cărămida aparentă, soclul e colorat cu roșu, iar pe coloane se desfășoară în diagonală dungi tremurate, vopsite cu galben, roșu și negru. Așadar, în preajma lungii epoci de sărăcie a domniilor fanariote, chiar bisericile unor ctitori însemnați încep să fie împodobite cu economie¹⁹, ornamentica sculptată fiind înlocuită cu aceea pictată. Palatul Drugăneștilor, construit cu 23 de ani mai înainte de biserică, dovedea încă o bună stare și meșteri iscusiți, căci era împodobit

it. La curtea lui Constantin Brîncoveanu, unde se vinturau atîția străini, medicul voievodului, Bartolomei Ferrati, era îmbrăcat în haine de modă polonă, dar pe cap avea perucă și pălărie nemțească (N. IORGA, *op. cit.*, p. 35). Gravurile ni-l reprezintă pe Dimitrie Cantemir purtînd o bogată perucă la fel ca protectorul său, țarul Petru cel Mare.

¹⁴ V. DRĂGHICEANU, *op. cit.*, p. 94; V. BRĂTULESCU, *Biserici de cîmp*, în B.C.M.I., XXXII, 1939, p. 102—104.

¹⁵ «An. 1725 Februarie 14. Cu ajutorul lui Dumnezeu s-au tîrnosit biserica de piatră din Drugănești care s-au făcut cu cheltuiala dumnealui Gavril Drugănescu vel vornic de Tîrgoviște în anul și luna de mai sus scris, în postul cel mare, la care tîrnoseală au fost între ierei cinstit părintele și protopopă Nicolae ot sfînta biserică ot Prundu și părintele popa Nicolae ot biserica popii Tudor den București... Fost-au atunci osîrduitor tîrnoselii despre partea ctitorilor dumnealui jupîn Preda Drugănescu, fiul cel dintîi al dumnealui vel vornic za Tîrgoviște Gavril Drugănescu, care [Preda-

C.P.] de ani 16 au fost cînd s-au înstrăinat din pămîntul moștenirii lui și la anul de la mîntuirea lumii 1724 noiembrie 22, în zi de marți au venit în casa părintelui său în București și s-au invrednicit a să osîrdui tîrnoselii și trudii părintești, care nădăjduit era întru pomenirea neamului său» (RADU VEL LOGOFĂT GRECEANU, *op. cit.*, p. 201).

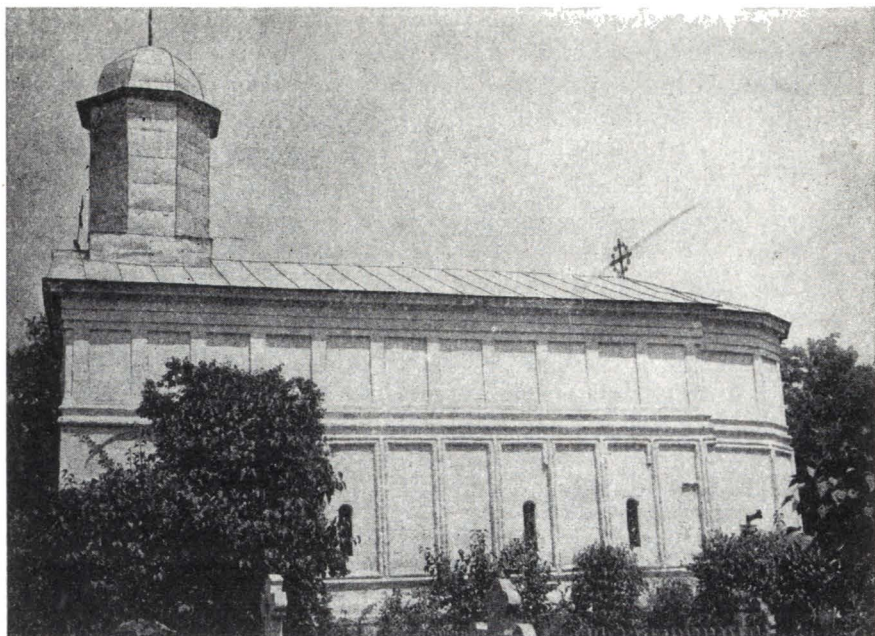
¹⁶ IOAN C. FILITTI, *Biserici și ctitori*, București, 1932, p. 34, nota 3, unde se arată că Preda Drugănescu intră și în societatea noului domn, căci în prima sa căsătorie este cununat de către mărișă beizadea Constantin Mavrocordat.

¹⁷ P. CERNOVODEANU, *Preocupări de istorie universală în istoriografia românească (perioada 1711—1821)*, București, 1968 (lucrare în manuscris).

¹⁸ G. STREMPER, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, [București], 1959, p. 214—215.

¹⁹ GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, p. 209—219.

Fig. 4. — Biserica așa cum apare astăzi (foto Angela Ghițulescu).



cu o elegantă loggia cu coloane de piatră, cu capitele îngrijit sculptate. La biserică, doar ancadramentul intrării este decorat cu vrejuri desfășurate în volute subțiri, în care se înscriu armonios corole de flori, frunze de acant și de vișă, iar în partea de sus, lateral, cu două capitele ce amintesc de stilul corintic, alcătuind o echilibrată compoziție de elemente ornamentale de tradiție renașcentistă. În tabloul ctitoricesc se prezenta imaginea unei reușite biserici de țară, naiva ornamentală pictată a fațadelor precumpănind față de bogăția de altă dată a decorației sculptate brîncovenești. Astăzi, înfățișarea bisericii s-a schimbat întrucîtva, căci deasupra pronaosului s-a construit o turlă-clopotniță, spațiul dintre coloanele pridvorului a fost zidit, iar de pe fațade au dispărut orice urme de ornamente zugrăvite (fig. 4). Arhitectura interioară a suferit și ea transformări, căci boltirea naosului și a pronaosului a fost înlocuită cu un tavan de lemn, și de asemenea în locul timpanului dintre aceste două încăperi se află azi un zid scurt, care nu ajunge pînă la tavan. Doar boltirea altarului: o semicalotă susținută pe o consolă continuă, și a pridvorului: două calote pe pandantivi despărțite la mijloc printr-un arc lat, au rămas ca la început. După cum arată lunga inscripție a portretului paharnicului Dumitrache, nepotul lui Preda, pictat împreună cu soția sa Smaranda, pe zidul de sud al pronaosului, biserica deteriorată în timp de cutremure a fost reparată de el în anul 1841²⁰, bolțile surpate fiind înlocuite, iar zugrăveala refăcută « pe unde a fost trebuință ».

Pictura bisericii, deși executată în timpul domniei lui Nicolae Mavrocordat, aparține totuși artei din vremea lui Constantin Brîncoveanu, după cum și formația culturală a ctitorilor ei se datora aceleiași epoci. Moșia Drugăneștilor se afla în preajma Bucureștilor, unde ctitorii aveau case și trăiau în preajma noii familii domnitoare, căci Preda avusese în prima căsătorie ca nun mare pe mărița sa beizadea Constantin Mavrocordat. Bucureștii de atunci erau împodobiți cu biserici a căror strălucitoare picturi erau executate de meșterii Cantacuzinilor și ai Brîncoveanului și care formau uimitoarea podoabă a unui oraș cu un aspect de altfel modest²¹. Favorizați de curentul umanist care străbătea cultura acelei epoci, pictorii constituiți în echipe insuflau unei arte istovite o nouă și puternică vitalitate²². Ei reîmprospătau un program iconografic tocit de prea deasa lui folosire, prin noi scene inspirate de scrieri apocrife sau pilde moralizatoare, pe gustul unei societăți care simțea nevoia să umanizeze dogmatismul teologic medieval, prea rigid pentru noul sentimentalism al Renașterii, și să dea pildelor religiei creștine o valoare educativ-umanistă. Pentru noile

²⁰ V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 105.

²¹ N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, [București], [1961].

²² TEODORA VOINESCU, *Școala de pictură de la Hurezi, în Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 573–587.

ilustrații ei topeau și integrau stilului vechii noastre picturi elemente iconografice inspirate din vastul repertoriu al artei occidentale, care contaminaseră încă din secolul al XVI-lea arta de tradiție bizantină a sud-estului european²³. Dar decorația pictată nu avea numai scopul de a da versiuni mai ample vechilor imagini simbolice ale adevărurilor creștine, ci să placă prin fast și eleganță. O bogată ornamentică pictată împodobește arcele bolților, arcadele pridvoarelor sau uneori coloanele care susțineau boltirea pronaosului, dând scenelor sau portretelor de sfinți pictate în medalioane un cadru de un pitoresc fermecător. Deși pictura bisericilor de atunci, răspândite pe întinsul Țării Românești, prezintă o armonioasă unitate, se poate discerne gradul de cultură și personalitatea diferită a zugravilor care le-au pictat pe fiecare în parte. Se deosebesc chiar, în cuprinsul aceluiași ansamblu, discrete schimbări de interpretare a vechilor scene și figuri, datorite talentului diferiților membri ai echipei. Acest mănunchi de zugravi care contribuiau împreună la renașterea artei românești era legat încă de dorința de a continua vechile principii estetice ale artei de tradiție bizantină și deși deosebiți ca talent, opera lor colectivă avea totuși acordul major final al unității stilistice.

Se știe că în București, la biserica Doamnei²⁴, pictase o echipă condusă de Constantin, care lucrase mai apoi și la mănăstirea Horezu, iar zugravul Cantacuzinilor, Pîrvul Mutul, locuia în București²⁵ și pictase biserica Colțea²⁶. Frumoasele ansambluri de pictură din București, de la biserica Sărindarului, Sfinții Apostoli, Sf. Gheorghe Nou, mănăstirea Cotroceni etc., au fost însă în timp distruse, iar din fragmentele de frescă rămase azi la bisericile Doamnei, Colțea²⁷ și Crețulescu²⁸ se reconstituie cu greu arta care făcea odinioară fala orașului. Desigur că în continuare, în secolul al XVIII-lea, ctitori ca: Mavrocordatii, Crețuleștii, Drugăneștii etc. doreau pentru bisericile lor o pictură a cărei frumusețe să corespundă celei deja existente în București. De aceea Gavril Drugănescu a apelat la zugravi ce lucrau în capitală. Victor Brătulescu susține că popa Nicolae zugravul trebuie să fi fost același cu preotul de la biserica Udricani din București, iar că Toma ar fi fost acela ce locuia în mahalaua din Sîrbi²⁹, ipoteză pe care noi nu am putea-o confirma decât dacă am cunoaște și alte exemple ale artei lor, similare ca interpretare cu aceea ce se vede la Drugănești.

Pictura bisericii noastre păstrează din calitățile artei meșterilor epocii anterioare, dar conține și simptomele unei decadențe, ce se va accentua de-a lungul secolului al XVIII-lea. Din felul cum a fost împărțită suprafața de decorat a unora dintre încăperi, se observă o oarecare stîngăcie, denotînd o aplicare mecanică și nu gîndită a tipicului Erminiei. Din cauza înlocuirii boltirii și a timpanului dintre naos și pronaos, ansamblul are unele goluri care nu împiedică totuși reconstituirea lui. Împărțirea suprafeței pereților este în unele părți mai reușită decât în altele, căci mărirea unora dintre registre s-a produs în detrimentul altora, ea nefiind calculată proporționat cu înălțimea mijlocie a bisericii. Astfel, siluetele cu sfinți în picioare, care formează ca de obicei primul registru de jos, sînt, la fel ca în pictura brîncovenească, foarte înalte, desprinzîndu-se clar și elegant față de șirul îngust de medalioane de deasupra cu portrete de martiri, ale căror trăsături abia se disting. În altar *Împărțirea apostolilor* a fost mult prea înghesuită între scena cu *Maica Domnului cu Isus pe genunchi străjuită de doi arhangheli* și siluetele impunătoare ale sfinților părinți ai bisericii³⁰. În naos

²³ I-er Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 august—1 septembre 1966.

²⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'église « Doamnei »* (de la princesse) à Bucarest. Les peintures murales, în B.C.M.I., XXXVII, 1943, p. 7—35.

²⁵ P. CERNOVODEANU, *Casa zugravului Pîrvul Mutul din București*, în S.C.I.A., VII (1960), nr. 2, p. 195—198.

²⁶ TEODORA VOINESCU, *Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa*, în S.C.I.A., II (1955), nr. 3—4, p. 133—157.

²⁷ A. BALTAZAR, *Frescurile de la Colțea*, în B.C.M.I., I (1908), p. 120—132.

²⁸ CORNELIA PILLAT, *op. cit.*

²⁹ V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 107.

³⁰ Astfel, registrul cu sfinți în picioare din altar reprezintă pe: sf. Lavrentie, sf. Spiridon, sf. Nicolae al Mirelor,

sf. Atanasie, sf. Vasile cel Mare, sf. Ioan Zlataust, sf. Grigore, sf. Chiril, sf. Ștefan. În diaconicon s-au pictat: sf. Antim și sf. Iacov. În naos, registrul cu sfinți în picioare este compus, începînd de la sud, de: sf. Pavel; pe glaful ferestrei, la est: sf. Sergheie, iar la vest: sf. Vlahie, deasupra lor Isus învățător; în continuare: sf. Gheorghe și sf. Procopie; pe glaful ferestrei, la est, sf. Cosma, iar la vest, sf. Damian, deasupra lor arhanghel; în continuare, arhanghelul Mihail și sf. Teodor Tiron. Peretele de sud, începînd de la est: sf. Petru; pe glaful ferestrei la est: sf. Pantelimon, iar la vest: sf. Plachida, deasupra lor Maica Domnului; în continuare sf. Dimitrie și sf. Nestor; pe glaful ferestrei, la est: sf. Nichita, iar la vest: sf. Trifon, deasupra lor sf. Ioan Botezătorul; în continuare, pe perete: arhanghelul Gavril și sf. Teodor Stratilat.

și pronaos, însă, mărimea primului registru cu scene este potrivită față de acela, mai îngust, de deasupra. Ca în vechea pictură, în altar și naos benzile cu motive decorative subliniază discret registrele, în altar așternându-se deasupra consolei continue pe care se sprijină semicalota, iar în naos și pronaos încheind decorația în partea de sus printr-un rând de corole stilizate. În schimb, în pridvor scenele sînt încadrate cu o bogată ornamentică. Portretele și medalioanele pictate pe cele două calote se pierd în profuziunea de vrejuri împletite cu panglici. Ornamentul precumpănește figurativul, tendință observată deja la unele din ansamblurile picturii brîncovenești.

În naos și pronaos nu se poate ști completa componență a programului iconografic, din cauza înlocuirii calotelor, a pandantivilor, a timpanelor laterale, cît și a zidului despărțitor dintre naos și pronaos. De asemenea în naos, la reparația din anul 1841, ultimul registru de sus a fost acoperit cu o nouă pictură, care nu a mai reprodus scenele inițiale. În aceste părți se pictau de obicei la nord *Patimile*, iar la sud scene din viața publică a lui Isus. La nord se află acum: *Coborîrea la iad* asociată cu reprezentarea occidentală a *Învierii*, iar la sud *Cea de-a doua venire a lui Isus*, scene de mare importanță, care trebuie să fi fost pictate, ca în cele mai multe din ansamblurile brîncovenești, pe timpanele dărîmate de cutremur, dar care, din această cauză, au fost mutate pe ultimul registru de sus. De asemenea, lipsește *Răstignirea*, ce se afla desigur, ca de obicei, pe timpanul dintre naos și pronaos, zid înlocuit pe care s-a pictat din nou doar *Adormirea Maicii Domnului*. *Buna Vestire* se presupune că se afla la locul obișnuit pe arcul triumfal, cu pictura de asemenea azi distrusă. Cu un an mai înainte de zugrăvirea bisericii din Drugănești, în București, la biserica Crețulescu, ciclul *Patimilor* fusese amplificat cu un mare număr de scene, care ilustrau detaliile scrierilor apocrife, iar în pridvor în locul *Judecării din urmă* se introduseseră pentru prima oară scene din *Apocalips* ³¹, demonstrîndu-se astfel interesul atît al pictorilor cît și al ctitorilor pentru noi subiecte. Cu toate marile lipsuri, resturile de frescă de la Drugănești ne fac să presupunem că se păstra componența obișnuită a programelor iconografice brîncovenești. Astfel, în altar, în afară de Maica Domnului cu Isus pe genunchi între cei doi arhangheli, pictată pe semicalotă, se află după cum am mai spus *Împărtășirea apostolilor*, apoi în proscomidie *Viziunea sf. Petru din Alexandria* și *Instrumentele torturii lui Isus*. În naos, la sud, pe primul registru, se defășoară respectîndu-se cronologia: *Nașterea lui Isus*, *Prezentarea la templu*, *Botezul* și *Învierea lui Lazăr*. Pe peretele de nord scenele nu urmează însă cu strictețe ordinea cronologică. Trei dintre ele sînt momente din viața publică a lui Isus petrecute cu puțin înainte de *Patimi*. Astfel, după *Intrarea în Ierusalim*, s-a pictat *Zahei vameșul*, episod întîmplat la Ierihon, înainte ca Isus să intre în Ierusalim ³², apoi *Alungarea negustorilor din templu*, eveniment întîmplat după evanghelistul Marcu după primirea lui Isus în Ierusalim ³³. Ultima scenă este pilda *Celui ce a venit nepregătit la nuntă*. Ea poate fi legată ca semnificație de celelalte două ³⁴. În pronaos, pe primul registru de jos, la vest, nord și sud, în locul sfinților în picioare s-au reprezentat portretele supradimensionate ale Drugăneștilor, iar în partea de sus, pe două registre suprapuse, ciclul preferat al picturii brîncovenești al *Acatistului Maicii Domnului*.

În pridvor, pe zidul de răsărit se află reprodusă *Judecata din urmă*, iar pe timpane, la fel ca la mănăstirea Horezu ³⁵, în loc de obișnuitele reprezentări ale sinoadelor ecumenice se află scene care completează acțiunea moralizatoare a *Judecării*. Astfel, pe timpanul de la sud-vest s-a pictat *Căderea îngerilor*, scenă descrisă în *Apocalips* ³⁶, iar pe cel de la nord-vest *Istoria săracului Lazăr și a bogatului nemilostiv* ³⁷. Dar, spre deosebire de Horezu, la sud se află *Sfîrșitul omului ipocrit și al celui drept*. Pe timpanul de la nord s-a reprezentat *Maica*

³¹ CORNELIA PILLAT, *Pictura din pridvorul bisericii Crețulescu din București*, în S.C.I.A., IV, nr. 3–4 (1957), p. 135–162.

³² Luca, cap. 195.

³³ Marcu, cap. 15–18.

³⁴ *Zahei* și *Ospățul de nuntă* simbolizează caracterul universal al noii religii creștine, la care sînt chemați toți oamenii, fără deosebire de neam. Prima scenă arată mîntuirea lui Zahei prin credință, iar cealaltă simbolizează respingerea

celui ce nu și-a purificat conștiința înainte de a se prezenta la masa la care Isus l-a chemat.

³⁵ A. BALTAZAR, *Frescurile de la Hurez*, în B.C.M.I., 1906, p. 73–84.

³⁶ *Apocalipsul*, cap. 12_{6–11}.

³⁷ M. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, MDCCCXLV, p. 221; V. GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, 1936, p. 185–186; LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*. II, Paris, 1957, p. 348–352.



Fig. 5. — Căderea îngerilor (schiță de Cornelia Pillat).

Domnului cu Isus în brațe între îngeri și serafimi. Dedeșubtul timpanelor, între arcadele pridvorului, în fața Judecării din urmă, s-a reprezentat ca de obicei *Crearea vieții pe pământ* și *Izgonirea lui Adam și a Evei din rai*. Așadar, popa Nicolae, conducătorul lucrărilor zugrăvelii, a impus unul din obișnuitele programe cu caracter monastic ale picturii brîncovenești. Din cele descrise s-a remarcat doar o nepotrivire cronologică a unora dintre scenele pictate în naos, legate totuși între ele prin semnificație. Această ușoară dezordine în desfășurarea lor se va accentua în decursul secolului al XVIII-lea, când zugravii nu vor mai cunoaște și respecta, deci, rigorea ideologiei teologice.

Doar în altar și naos, pe primele două registre, și în pridvor se poate analiza compoziția scenelor și stilul picturii, căci în pronaos, pe cele două registre, pictura este mult prea deteriorată pentru a permite observații mai amănunțite.

Din cercetarea compozițiilor și a execuției se pot desprinde două caracteristici ale picturii bisericii noastre. Unele părți ale decorației, ca altarul și unele scene din pridvor, arată transformarea ordonării narrative și a gesticulației dramatice, într-o uscată schemă decorativă. În naos, însă, se observă o admirabilă alegere și distribuire a personajelor, legate între ele prin gesturi care-și răspund cu eleganță. Vom trece cu vederea scena de pe semicalota altarului cu pictura substanțial refăcută. În *Împărtășirea apostolilor*, la masa de sub baldachin, Isus apare de două ori în fața apostolilor înșiruiți la distanțe egale. Fondul este format dintr-un parapet de zid, întrerupt ritmic de grupuri de clădiri cu trei etaje în retrageri succesive, ca niște infantile jocuri de cuburi, formînd o încadrare separată fiecărui apostol. Numai primii doi apostoli, care primesc respectiv împărtășirea cu vin și cu apă, păstrează mișcarea suplă a înclinării, și de asemenea mai viu este gestul ultimului, Iuda, care se întoarce și scuipă împărtășania, căci ceilalți nu mai sînt înălțuiți prin gesturile de surpriză în fața actului mistic, ci pășesc paralel ca într-un balet mecanic. Aceeași monotonă interpretare, atentă doar la respectarea elementelor compoziționale și a gesturilor simbolice, o are și o parte din pictura pridvorului. Astfel busturile pictate pe calote ale lui *Isus Emanuel* și *Ioan Botezătorul*, cu trăsăturile însemnate convențional, sînt înconjurare de medalioane cu portrete de prooroci



Fig. 6. — Sfirșitul omului ipocrit și al celui drept (schiță de Cornelia Pillat).

și sfinți devenite simple elemente decorative. De asemenea, neinteresantă rămîne și scena *Judecății din urmă*. Partea superioară a compoziției este cea mai reușită, cu o frumoasă *Deisis* încadrată de cete de îngeri. În rest, se urmează întocmai recomandările *Erminiei*³⁸. La dreapta și la stînga tronului Hetimasiei, jilțurile cu cei 12 apostoli, îndreptați cu aceeași mișcare spre figura centrală a lui Isus, formează o decorație de linii ce par trase la șablon. În partea dreaptă, unde este închipuit raiul, ghirlande ovale de nori, așezate la distanțe egale, cuprind înlăuntrul lor triunghiuri regulate formate din nimburile sfinților părinți, ale proorocilor etc. Dedesubt, obișnuitele personaje pictate în rai, Maica Domnului străjuită de grupul înghesuit al fecioarelor înțelepte și de arhanghelul Gavril, apoi Isac, Avraam și Iacob stau înțepeniți într-o incintă, care nu mai este smălțată de flori. În stînga, pictura a fost refăcută. În partea de sus, au mai rămas însă personajele vechiului testament. Gesturile lor sînt schițate inexpressiv în conture aspre, dar figurile lor sînt frumos conturate, deosebindu-se între ele prin trăsături, ceea ce dovedește interesul pentru redarea portretului.

Scenele pictate pe timpane, intrate mai de curînd în programul nostru iconografic, s-au bucurat de o interpretare mai vie. Astfel, în *Căderea îngerilor* (fig. 5), modul de a da adîncimea nu numai prin sumara variație de tonuri, ci și prin încercarea de a prezenta personajele în racursi sînt procedee care aparțin artei Renașterii. În pridvorul mănăstirii Horezu, aceeași scenă respectă mai mult rigoarea procedeelelor picturii de stil bizantin, căci adîncimea spațiului este mai puțin accentuată. Acolo, arhanghelul Mihail se vede profilat drept, în picioare, pe fondul alb ce închipuie lumea cerurilor, călcînd pe norii dispuși într-o ghirlandă pictată plat, fără relief. La Drugănești, în registrul superior al aceleiași scene, curba de nori — ce cuprinde bustul Celui vechi de zile, închipuit ca un bătrîn cu plete și barba albă — este mult mai subțire decît șirul de nori de dedesubt, puternic reliefat, pe care calcă arhanghelul Mihail. Îngerii ingenunchiați care-l încadrează pe arhanghel sînt asemănători celor de pe epitafe. În schimb, îngerii răsculați ce se prăbușesc cu capul în jos transformîndu-se în

³⁸ M. DIDRON, *op. cit.*, p. 268—278; V. GRECU, *op. cit.*, p. 207—209.



Fig. 7. — Istoria săracului Lazăr și a bogatului nemilostiv (schiță de Cornelia Pillat).

draci, închipuiți ca niște satiri antici, deși sînt personajele registrului inferior, deci mai aproape de privitor, au o proporție micșorată față de cei de sus³⁹. Așadar, personajele registrului superior sînt prezentate între ele modern, în perspectivă lineară, dar ele sînt în perspectivă inversă față de cele din registrul inferior. În scena *Sfîrșitului omului ipocrit și al celui drept*⁴⁰, Isus, aplecat deasupra omului bun ce își dă sufletul, amintește de motive din ilustrarea minunilor. Nouă este prezentarea ipocritului înșfăcat de diavoli. Peisajul învălurat de coline este împodobit cu flori dispuse în evantaie de mărime egală. În schimb, în partea de sus, stîncile în trepte și clădirile micșorate dau iluzia adîncimii (fig. 6). Săracul Lazăr și bogatul nemilostiv combină unele motive împrumutate din *Judecata din urmă* ca: *Moartea bogatului*, *diavolii*, *incinta raiului* în care stă Avraam cu Lazăr în brațe, cu motivul scenei ospățului, inspirat de *Cina cea de taină* (fig. 7). În *Crearea lui Adam și a Evei*, prezentarea nudului este mai puțin schematică, iar silueta pomului și a colinelor împădurite cu pîlcuri de copaci și buchete de flori închipuie o idilică vegetație paradisiacă, dispusă decorativ. Așadar, scenele pictate pe timpane și pe suprafețele dintre arcade au desenul mai flexibil, animat de interesul zugravilor pentru subiecte mai noi.

Scenele pictate în naos, pe primul registru, contopesc tradiții iconografice ale vechii picturi creștine ortodoxe. Frumusețea lor rezultă din fericita alegere a personajelor, reduse la cele strict necesare ilustrării acțiunii și la distribuirea lor ritmică în jurul figurii centrale. Astfel, *Nașterea lui Isus* o arată pe Maria îngenunchată la mijlocul scenei, învăluită în amplele cute ale maforionului roșu închis. Ea își adoră pruncul culcat în ieslea din peșteră. Pe primul plan, grupul din stînga, cu femeile care pregătesc baia copilului, este echilibrat în partea dreaptă de cel format de păstorul ce stă de vorbă cu Iosif. Dacă în registrul inferior personajele sînt văzute în perspectivă inversă, în schimb în cel superior ele sînt micșorate, sugerîndu-se astfel adîncimea (fig. 8). La Drugănești se reproduce una din reprezentările apărute în secolul al XVI-lea la Muntele Athos, inspirată de pictura italiană⁴¹. Pictorii epocii brîncovenești alegeau de cele mai multe ori această schemă în locul celei capadociene cu Maria culcată, privind obosită activitatea din jurul ei. În *Prezentarea la templu*, între Zaharia ce se pleacă purtînd copilul pe brațe și Iosif ce înaintează de cealaltă parte, Maica Domnului și proorocița Ana stau alăturate, învelite în

³⁹ M. DIDRON, *op. cit.*, p. 75—77; V. GRECU, *op. cit.*, p. 105; LOUIS RÉAU, *op. cit.*, p. 56—57.

⁴⁰ M. DIDRON, *op. cit.*, p. 47; V. GRECU, *op. cit.*, p. 397.

⁴¹ GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, p. 94, fig. 35, p. 95, fig. 38.

Fig. 8. — 1, Fragment din
A doua venire a lui Isus;
2, Nașterea lui Isus; 3, Pre-
zentarea la templu (schițe
de Cornelia Pillat).



cutele statuare ale mantiilor elegante. O înlănțuire discretă de mișcări leagă personajele între ele: Maria întinde brațele înclinându-se ușor spre preot, iar Ana întoarce moale capul spre Iosif (fig. 8/3). În *Botezul lui Isus*, alegerea personajelor amintește de sobrietatea iconografiei bizantine⁴². Isus, înalt, cu mijlocul înfășurat, se află între Ioan înveșmântat în himation, arătat pe malul drept al apei, și cei trei îngeri liniștiți, suiți pe malul stâng. La mijloc, apa Iordanului se înalță ca un dom între malurile zimțate, după modelul picturii capadociene. Personajele rămân prezentate în perspectivă inversă. În *Învierea lui Lazăr*, Isus înaintea ca un înger din Buna Vestire, avînd îndărătul său pe apostoli, orînduire care amintește de schema athonită. În fund, zidurile cetății Bethania și grupul evreilor lângă sarcofagul din care se ridică trupul lui Lazăr reproduc modelul sirbesc și macedonean. Marta și Maria prosternate inegal la picioarele lui Isus păstrează mișcările unei vechi reprezentări a secolului al V-lea. În stînga scenei, omul care ridică piatra de pe mormînt ne readuce iar la modelul athonit⁴³. *Intrarea în Ierusalim* păstrează sobra echilibrare a schemei bizantine⁴⁴ (fig. 9/2). În scena cu *Zahei*, pomul în care se află suit vameșul e văzut în perspectivă lineară, cumpănind grupul format de Isus urmat de apostoli și grupul mulțimii (fig. 9/3). În *Alungarea negustorilor din templu*, distribuirea personajelor, într-o aparentă neorînduială, se axează de o parte și de alta a imaginii lui Isus (fig. 10/2). În scena *Celui ce a venit nepregătit la nuntă*⁴⁵, oaspeții sînt așezați pe latura din fund a mesei, la capătul căreia stă Isus, după modelul uneia din vechile reprezentări ale *Cinei cea de taină* (fig. 10/3).

În majoritatea scenelor personajele păstrează aceleași gesturi simbolice, îndeplinite suplu și subliniate cu eleganță de cutele veșmintelor. Alteori, însă, mișcările sînt mai greoaie sau mai puțin precise. Astfel, gestul lui Ioan botezînd pe Isus, sau cel al lui Isus înviind pe Lazăr, par împiedicate în cutele groase ale mantiilor. În aceeași scenă, Marta nu se mai prosternă topită de adorație, ci doar se pregătește să sărute piciorul lui Isus, în timp ce Maria nu-l mai privește cu ardoare, ci se uită vag înaintea ei. Trupul lui Isus din scena Botezului este neplăcut conturat, în linii prea moi.

⁴² *Ibidem*, p. 183—184.

⁴³ *Ibidem*, p. 252—254.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 260—262.

⁴⁵ M. DIDRON, *op. cit.*, p. 142—215; LOUIS RÉAU, *op. cit.*, p. 344—345; V. GRECU, *op. cit.*, p. 181—182.



Fig. 9 — 1, Fragment din Coborîrea la iad; 2, Intrarea în Ierusalim; 3, Zahei vameșul (Schife de Cornelia Pillat).

Prezentarea sfinților în picioare este mai schematică în altar decît în naos. Trupurile sfinților părinți ai bisericii sînt închise în conturile drepte ale veșmintelor de brocart împodobite cu galoane și broderii. În schimb, în naos, siluetele sfinților militari, ce au părăsit armura pentru hainele bizantine de ceremonial, sînt zvelte și elegante. Trupurile lor nu mai au însă proporția și nici anatomia naturală. În vechea pictură, rețeaua de falduri care agita draperiile stiliza expresiv și logic, în linii drepte, curbe și frînte, mișcările firești ale corpului în mișcare. Acum linii curbe paralele indică relieful corpului și altele, drepte, căderea cutelor, simplificînd stereotip mișcări convenționale. O eleganță monotonă, dar nu lipsită de farmec, se desprinde din aceste siluete cu picioarele disproporționate de lungi și gesturi liniștitoare, calculate ritmic (fig. 11).

La fel ca în pictura brîncovenească, și la Drugănești peisajul abstract de altă dată, format din monticulii răsuciți în spirală și de velumurile fluturînd între construcții de reminiscență elenistică, este înlocuit parțial de un peisaj citadin format din clădiri cu etaje, străbătute de ferestre și uși sau bolți susținute pe coloane. Vegetația, care în pictura brîncovenească se ondula capricios în mișcări grațios caligrafiate, este dispusă acum în evantaie cu raze simetrice.

Portretele personajelor din scene nu sînt expresive, ci doar diferențiate, iar vîrsta le este indicată convențional. Figurile sfinților părinți ai bisericii par însă a fi avut modele reale. Stilizarea, care altădată geometriza ascetic trăsăturile, acum s-a transformat în fina încondeiere a unor moi trăsături. Tensiunea dramatică a atotputernicilor creatori ai dogmelor religiei creștine s-a preschimbat în expresia cuminte a unor sfătoși preoți de țară (fig. 12). Portretele sfinților militari mai păstrează însă reminiscența figurilor elenistice cu trăsăturile dulci în ovalul pur, încadrat de bucle.

Portretele ctitorilor sînt admirabile. Zugravul a mai putut să le unească la fel ca altădată prin aceeași expresie de reculegere și liniște interioară, dar le-a diferențiat respectîndu-le asemănarea și vîrsta reală. Desenul este nuanțat și o ușoară umbră dă relief obrazilor. Dincolo de expresia aceleiași stări sufletești, transpare individualitatea fiecărui



Fig. 10. — 1, Fragment din Coborîrea la iad; 2, Alungarea negustorilor din templu; 3, Cel ce a venit nepregătit la ospăț (schife de Cornelia Pillat).

personaj în parte. Nedumerirea ochilor fetei Calița (fig. 13), inteligența supravegheată a curteanului Preda Drugănescu, căruia îi surprindem un fin zîmbet sceptic dedesubtul mustăților ondulate (fig. 14), mulțumirea de sine de pe figura lui Gavril Drugănescu, ochii mari și cinstiți ai ispravnicilor Nica și Radu, care au supravegheat lucrările bisericii (fig. 15), sînt însușiri care-l arată pe zugrav un adevărat psiholog în stare să-și traducă observațiile prin mijlocirea unui desen delicat.

Scenele care rămîn cu totul discordante față de restul ansamblului și care atît ca iconografie cît și ca tratare aparțin unei noi mentalități sînt cele pictate pe ultimele registre de sus din naos, în anul 1841: *Coborîrea la iad* (fig. 9/1 și fig. 10/1) și *Cea de-a doua venire a lui Isus*. *Coborîrea la iad*, cuprinzînd momentul sosirii lui Isus la porțile iadului, cel al scoaterii din morminte de către Isus a personajelor *Vechiului testament* și cel al *Învierii*⁴⁶ cu Isus plutind deasupra mormîntului pecetluit păzit de soldați, fusese astfel reprezentată încă din secolele XVI și XVII pe unele icoane rusești⁴⁷. În Țara Românească, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, la biserica din Săcuieni (Dîmbovița), scena *Învierii*, de inspirație occidentală, apare despărțită de *Coborîrea la iad*. La începutul secolului al XVII-lea, în naosul mănăstirii Cozia, pe conca absidei nordice, *Coborîrea la iad* cuprinde și momentul sosirii lui Isus la porțile infernului. La mijlocul secolului al XVIII-lea, la bisericile din Micșuneștii-Mari, Buna Vestire din Rîmnicul-Vîlcii, schitul Sfîntul Nicolae din Balamuci și naosul mănăstirii Tismana, sînt reprezentate și cele două momente ale *Coborîrii la iad* relatate de scrierile apocrife⁴⁸ și *Învieria* de influență occidentală. La Drugănești, din ceea ce se mai distinge astăzi, se vede aceeași compoziție

⁴⁶ REINHOLD LANGE, *Die Auferstehung* (Recklinghausen), 1966.

⁴⁷ P. LIHACEV, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, Paris, St. Petersburg, 1906—1908.

⁴⁸ CORNELIA PILLAT, *Quatre églises du département d'Ilfov significatives pour l'art du moyen-âge de la Valachie*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tom VI, 1969, p. 81—121.



Fig. 11. — Sfintul Nestor și sfintul Dimitrie (foto Angela Ghițulescu).

complexă, dar se constată că zugravul nu a mai știut să adapteze suprafeței plane a celor două registre o compoziție care de obicei se înscria pe suprafața curbă a unei semicalote.

De asemenea, deosebite apar și portretele ctitorilor care au reparat biserica în anul 1841. Portretul paharnicului Dumitrache și cel al soției sale (fig. 16), zugrăvite deasupra altor vechi portrete, arată schimbarea mentalității peste 116 ani de la pictarea bisericii. Înveșmîntat cu caftan îmblănit, cravată înnodată la gît deasupra rochiei de brocart încinsă cu șal turcesc, nepotul lui Preda Drugănescu poartă pe cap enormul ișlic al boierilor fanarioți. Ochii săi lucioși, zîmbetul larg jovial par să exprime încîntarea la auzul versurilor poezilor contemporani: Costache Conachi și Enăchiță Văcărescu, spuse în surdina la ureche. Alături de el, Smaranda e îmbrăcată după moda franțuzească. Părul negru, împărțit în bandouri, e înconjurat de un volănaș de dantelă, iar pe cap are o pălărie «directoire». Pelerina de dantelă de pe umeri, rochia lungă de mătase cu volan înalt



Fig. 12. — Sfântul Vasile cel Mare și sfântul Atanasie (foto Angela Ghițulescu).

la poale și mîneci bufante, strînse cu panglici deasupra coatelor, alcătuiesc îmbrăcămintea acestei cochete cu ochi mari sprîncenați, nasul lung subțire și gura mică. Noii ctitori nu mai au gestul pios al închinării, ci se țin drăgăstos de mînă. Desenul minuțios și modelajul accentuat urmăresc redarea materialității corpului și realitatea expresiei.

Analiza ansamblului de pictură prezintă, după cum s-a văzut, cîteva feluri de a interpreta vechiul stil din al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea. Astfel, în altar și în pridvor, portretele de pe cele două calote și de asemenea scena *Judecății din urmă* repetă uscat scheme tradiționale. Căldura sentimentului religios pare să fi fost înlocuită cu aplicarea habotnică a vechiului tipic. Scenele de pe timpanele și arcadele pridvorului dovedesc interesul pentru subiecte mai noi și încercarea de a se sugera adîncimea spațiului. Decorația naosului este cea mai reușită. Deși sensul mișcărilor este uneori mai puțin expresiv, totuși proporția înaltă a personajelor și gesturile lor elegante și liniștite dau întregului ansamblu o lentă undulație armonioasă. De asemenea, este remarcabilă subtila redare a portretelor ctitoricești, calitate dovedită de altfel și de pictorii epocii brîncove-



Fig. 13. — Portretul Calicei
(foto Angela Ghișulescu).

nești. Însemnarea din proscomidie, ca și aceea din pridvor îl notează primul pe popa Nicolae Zugravul. Desigur că lui i se datorează, în afară de hotărîrea programului iconografic, și reproducerea riguros schematică a picturii altarului și a unei părți din pridvor. Celelalte scene ale pridvorului ar fi fost executate în acest caz de Petru și Toader, pe cînd pictura naosului și portretele primilor ctitori ar fi fost opera lui Toma, Bratu și Stroe.

Distribuirea personajelor în scenele pictate în naos și realizarea portretelor primilor ctitori arată știința și talentul unora dintre zugravi. Imaginația și temperamentul lor se dovedesc prin culorile strălucitoare și variate ale unora din părțile decorației. În altar și pridvor, la fel ca și desenul rămas vlăguit, tot astfel și culorile rămîn așternute plat, în tonuri lipsite de transparență. În schimb, în naos surprinde variația culorilor dulci, modulate acuarelat. Maforionul Maicii Domnului, roșu-violet, și veșmîntul lui Isus, albastru, formează singurele pete închise ale paletii. Mantiile celorlalte personaje sînt colorate alternativ și ritmic în trandafiriu, verde veronez, azuriu și galben deschis. Lumina de pe reliefurile formelor este sugerată cu albastru palid sau alb modelat cu știință. Umbrele nu mai sînt indicate prin cenușii aspru, ci prin culoare. De pildă: giulgiul în care este

Fig. 14. — Portretul lui Preda Drugănescu (foto Angela Ghițulescu).



înfășurat Lazăr e umbrat cu roz. Peisajul stîncos nu mai este ca altădată trist, cenușiu, căci monticulii sînt colorați cu ocru deschis, umbrat cu delicatețe, sau cu albastru transparent. Aceeași euforică gamă de culori o are și pictura brîncovenească de la biserica Domnească din Tîrgoviște.

La biserica din Drugănești se află, așadar, unul din ultimele exemplare de pictură tîrzie brîncovenească. Cele cîteva simptome observate în ordonarea programului iconografic și în tratarea picturii sînt însă semnificative pentru evoluția artei secolului al XVIII-lea. În timp ce în aceiași ani la biserica Crețulescu din București se observă o puternică dorință de a reîmprospăta programul iconografic cu noi scene, la Drugănești se respectă întocmai iconografia celor mai multe din bisericile pictate în vremea lui Constantin Brîncoveanu. Tratarea picturii și atitudinea zugravilor față de vechile subiecte sînt însă mult mai interesante. Astfel, în scenele pictate în naos, alegerea deliberată a numărului de personaje și distribuirea lor ritmică, încercarea de a lărgi cadrul scenelor prin sugerarea adîncimii, interesul cu care se adaptează cîteva noi detalii iconografice denotă osteneala zugravilor de a introduce într-un program iconografic epuizat dimensiunile spațiului și năzuința



Fig. 15. — Portretele ispravnicilor Radu și Nica (foto Angela Ghițulescu).

de echilibru și armonie proprie spiritului Renașterii. Însușirea zugravilor de altădată de a insufla, prin propria lor credință, viață și mișcare personajelor unor legende în care credeau și propria lor expresie de adâncă reculegere interioară s-a preschimbat într-o activitate inteligentă. Asistăm, așadar, la strămutarea pe nesimțite a puterii credinței prin care se păstra unitatea artistică a unui ansamblu de pictură, în dorința pictorilor, inconștientă la început, de a-și afirma propria lor personalitate artistică. Ei rămân însă uniți prin cunoașterea și respectarea preceptelor estetice ale vechiului stil de pictură.

De-a lungul secolului al XVIII-lea vitalitatea picturii noastre medievale va mai fi încă o dată trezită de verva zugravilor populari, care vor înlocui înaltele principii estetice, din ce în ce mai neînțelese într-o societate în drum spre modernizare, printr-o stilizare naivă, dar plină de savoare și prospețime. Deosebiri calitative în tratarea diferitelor părți ale decorației de la Drugănești anunță un alt fenomen care se va defini de-a lungul aceluiași secol. În biserica noastră, aceste deosebiri rămân neobservate la o privire mai puțin atentă și ele nu vatămă unitatea ansamblului. În schimb, în anul 1753, de pildă, la schitul Sf. Nicolae din Balamuci ⁴⁹ se distinge clar diferența dintre calitatea desenului

⁴⁹ *Ibidem*.



Fig. 16. — Portretul paharnicului Dumitrache și al soției sale Smaranda
(foto Comisia monumentelor istorice).

compozițiilor unora dintre registre. De asemenea, în naos, pictura scenelor are cu totul altă paletă decât aceea a sfinților în picioare. Fiecare dintre zugrăvi pare să-și fi impus propriul său mod de expresie. Ansamblul câștigă în vervă și pitoresc, dar pierde efectul major al unității artistice. Diversitatea interpretării vechiului stil de pictură, survenită de-a lungul secolului al XVIII-lea, se mai explică și prin faptul că din cauza sărăciei epocii fanariote, atât domnii cât și marea boierime nu vor mai putea ridica mari ctitorii în jurul cărora să se formeze înalte școli de artă. Echipele de zugrăvi vor trebui să satisfacă gustul divers al unei clientele numeroase, formată din mica boierime, clerici, negustori și țărani, fapt care va contribui la fărâmițarea unității artei epocii anterioare.

Așadar, la răscrucea dintre tendințele de reîmprospătare a programului iconografic prin încărcarea lui cu noi scene, de rusticizare a lui prin aplicarea unui schematism vlăguit și de interpretarea în spirit popular, care va dispersa unitatea stilului picturii noastre medievale, biserica din Drugănești mai păstrează amintirea strălucitoare a artei de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea.

MATHIAS VERESS, UN PICTOR CLUJEAN DIN SECOLUL AL XVIII-LEA *

de NICOLAE SABĂU

P

rima informație despre activitatea de pictor a lui Mathias Veress o datorăm lui Kádár József, care prezintă câteva date referitoare la lucrările executate de acesta pentru decorarea interioarelor castelului Haller din Coplean. După o sumară descriere a castelului, se oprește cu osebire asupra interioarelor: « din întreg castelul, budoarul oferă priveliștea cea mai frumoasă. O cameră pictată în maniera rococoului unde deasupra ușii apare zugrăvit un coș cu fructe, iar pe pereții tapetați picturi pe pânză înfățișând scene alegorice cu VISUS, OLFACTUS, GUSTUS și TACTUS, semnate Math. Veress pinxit 1771 »¹.

Bibliografia de specialitate inserează date destul de sumare privind activitatea pictorului². Analiza detaliată a operelor cunoscute sau în parte inedite aparținând artistului clujean ar constitui o contribuție binevenită pentru cunoașterea picturii transilvănene din secolul al XVIII-lea.

Originar din Cluj, Mathias Veress s-a născut în anul 1749. Data exactă a nașterii nu a fost consemnată în *Matricula Baptistorum*, dar anul se poate deduce cu ușurință din informația prilejuită de același act, care înscrie la rubrica *Defunctorum* decesul pictorului, în vîrstă de 60 de ani, la 2 decembrie 1809³.

Date referitoare la anii de școală sau ucenicie nu se cunosc. Se căsătorește în 25 septembrie 1765 cu Perger Cristina, descendentă a unei familii de artiști locali, din care tatăl și chiar fiica, într-o oarecare măsură, erau cunoscuți în Cluj ca pictori de biserici⁴. În anul 1781 Cristina moare, astfel că după un an, la 15 aprilie 1782, se căsătorește pentru a doua oară cu fiica constructorului de altare Csürös Mihai⁵.

Din tinerețe se face cunoscut ca un pictor talentat, iar comenzile care încep să-i fie încredințate ne îndrituiesc să presupunem că încă înainte de anul 1771 — dată de la care s-au păstrat primele picturi cunoscute — lucrase îndeajuns pentru a se impune în fața clientelei locale.

În anul 1771 este solicitat pentru decorarea și pictarea interioarelor castelului hal-lerian⁶. Analiza lucrărilor efectuate aici reliefează strădania pictorului în vederea stabilirii

* Comunicare susținută la Sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Elibărării.

¹ KÁDÁR J., *Szolnok-Dobokavármegye monographiája*, vol. IV, Dej, 1901, p. 204.

² A se vedea FORSTER GY., *Magyarország műemlékei*, vol. II, p. 868; BIRÓ J., *Erdélyi kastélyok*, 1943, p. 94; ENTZ G., *Szolnok-Doboka műemlékei*, în *Szolnok-Doboka magyarsága*, ed. Szabó T. Attila, Dej—Cluj, 1944, p. 255; GARAS KLÁRA, *Magyarországi festészet a XVIII-ik században*, Budapesta,

1955, p. 129, 149; BIRÓ V., *Veress Mátyás*, în *Művészettörténeti Értesítő*, nr. 2, 1960, p. 118—122.

³ Cf. *Matricula Baptistorum, Copulatorum, Defunctorum, Confirmatorum*, Claudiopoli, tomus IV, p. 18.

⁴ BIRÓ V., op. cit., p. 118.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Edificat pe locul unui vechi conac, care trece în posesia familiei Haller prin testamentul lui Bocskay Ștefan (1606), castelul reprezintă, prin soluția planimetrică și alfabetul decorativ adoptat, o piesă singulară și originală a rococoului transilvănean. Remarcăm îndeosebi prețioasele dăltuiri în piatră



Fig. 1. — M. VERESS. Decor cu motive rocaille în stuc. Castelul Haller, Coplean, interior. Foto N. Sabău.



Fig. 2. — Decor cu motive rocaille în piatră. Castelul Haller, Coplean, ancadramentul ferestrei din faţă. Foto N. Sabău.

OLFACTUS, VISUS și TACTUS, tratate într-o gamă cromatică restrînsă, în care predomină tonurile reci, stabileau o legătură armonioasă cu mobilierul de stil și cu canaturile ușilor și ferestrelor, bogat incizate în lemn de tei⁸. Prin simplitatea și naturalețea cu care au fost modelate personajele se întrevedea de pe atunci preferința pictorului pentru o

unui acord între alfabetul decorativ al paramentului și cel al interiorului. Astfel, scoicile alexandrine care marchează colțurile cîtorva încăperi apar drept imitații miniaturale ale decorurilor sinonime, amplificate, care împodobesc cîmpul timpanului de la ferestrele primului nivel (fig. 1, 2). Note de asemănare apar și între decorurile vegetale stilizate care se desfășoară pe cadrul de piatră al ferestrelor și tiparele de stucaturi care împodobesc tavanul, precum și la unele motive vegetale pictate pe tapetele de pînză (fig. 2, 3, 4). Cu toate aceste identități, mai mult sau mai puțin fidele, din întreaga creație transpare personalitatea originală și într-un fel dublă a artistului, în care pictorul este însoțit de stucator, iar acesta din urmă prin picturalitatea și consistența cu care-și modelează formele trădează conformația de plastician. Observația comparativă a stucaturilor de la Coplean în funcție de modelele contemporane dezvăluie oarecare similitudini cu tiparele de factură lombardă, care începînd cu cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea încep să se răspîndească și spre Europa centrală⁷. Mathias Veress le-a cunoscut probabil și le-a folosit, adaptîndu-le mai apoi cerințelor și posibilităților locale.

Interesante trebuie să fi fost picturile desfășurate de-a lungul tapetelor de pînză care acopereau pereții camerelor castelului. Frunze de iederă sau viță de vie stilizate, semipalmete, cîrcei spiralați și îndeosebi reprezentările temelor alegorice cu GUSTUS,

ale meșterului Anton Schuchbauer (1720–1776), care îmbracă cu mult gust paramentul castelului. Coloane zvelte monolitice cu capiteli ionic, pilaștri adosați, împodobiți cu capiteli în care motivele zoomorfe și cele vegetale se împletesc armonios, scoici alexandrine, boboci de laur și mai ales curioasele busturi de turci marchează limbajul decorativ insolit (vezi BIRÓ J., *Erdélyi kastélyok*, Budapesta, 1943, p. 88, 90; ENTZ G., *op. cit.*, p. 225–227).

⁷ În arta barocă, ornamentului de stuc îi revine o importanță cu totul particulară. Dacă în timpul Renașterii este folosit mai mult ca un element de articulație al zidului și apare ca un ornament pasiv al arhitecturii, acum tinde să ajungă un gen artistic autonom. Mai mult, se transformă într-un intermediar al picturii și al sculpturii, în care pentru prima devine un element activ indispensabil, iar pentru cea de-a doua un amplificator al efectului iluzoriu. Termenul *opus albarium*, cu care artiștii îl desemnau în epoca Renașterii,

este înlocuit cu o expresie mai adecvată, potrivită cu maniera de utilizare și de interpretare de acum: *opus plasticum*. În Europa Centrală motivele de stucaturi lombarde încep să se răspîndească curînd după anul 1700. Astfel, în Cehoslovacia apar în anul 1705 în castelul Slavkov-Austerlitz, aproape de Brno, în 1710–1711 la castelele Nové Dvory și Kolodeje, în 1710 la castelul Buchlovice, în 1728 la cel din Zbroslov, în apropiere de Praga, iar către 1760 în castelul Horin. În Ungaria motive asemănătoare împodobesc interioarele castelelor din Gödöllő, Nagytétény, Pécel, Gács și Hatvan. Către mijlocul secolului al XVIII-lea încep să fie uzitate și în Transilvania (a se vedea OLDRIK J. BLAZICEK, *Dilo Komských Stukateru 18 Století u nás*, în *Umění*, nr. 4, 1962, p. 351–368; BIRÓ J., *A geryeszegi Teleki kastély*, Budapesta, 1938, p. 144).

⁸ BIRÓ J., *op. cit.*, p. 118 și 122.

creație mai sobră, mai potolită, care se îndepărta vizibil de maniera supraîncărcată și plină de prețiozitate a barocului contemporan.

Informațiile lacunare nu ne îngăduie să urmărim mai îndeaproape viața și activitatea artistică ale lui Mathias Veress. În lipsa datelor, ne vedem siliți să reconstituim mai mult sau mai puțin unele etape, în funcție de anii în care au fost elaborate operele semnate și păstrate.

Din deceniul al optulea al secolului datează o serie de lucrări executate în urma unor comenzi particulare. Un portret de copil, aflat odată în posesia familiei Kemény, unele restaurări executate pentru castelele familiei cancelarului Nicolae Bethlen de la Cetatea de Baltă și Almașul Mare constituie singurele dovezi, din păcate exclusiv documentare, care dovedesc prezența temelor laice în repertoriul plastic al artistului.

Curînd după anul 1780 se produc o serie de schimbări, ale căror consecințe hotărîtoare vor influența în mare măsură preocupările artistice ale pictorului clujean. Deceniile de mijloc și de sfîrșit ale secolului al XVIII-lea sînt marcate de recrudescența cultului catolic. Mijloacele cele mai felurite, constituite într-un bogat arsenal spiritual, urmăreau atragerea de noi prozești și implicit recucerirea pozițiilor pierdute cu ani în urmă. Între evoluția situației religioase și a celei social-politice care o devansează, influențînd-o pe prima, există o interdependență logică. În cadrul acesteia își găsește locul și manifestarea artistică a noului curent, care însoțește îndeaproape, sub forma unui adevărat suport spiritual, catolicismul reanimat. Pătruns în Cluj o dată cu stăpînirea habsburgică, barocul va fi întreținut de avîntul noilor idei, cărora pe plan cultural-artistic le corespunde un vast program de construcții de biserici, palate și case nobiliare. În atmosfera aceasta de emulație, artiștii găsesc mediul cel mai prielnic pentru promovarea și desăvîrșirea talentului lor. Mathias Veress își caută un loc printre aceștia și în anii care urmează se dedică aproape în exclusivitate picturii religioase.

Strădaniile de afirmare îl obligau la o dispută unde de cele mai multe ori sorții de izbîndă depindeau în bună parte de hotărîrile consiliilor ecleziastice. Cunoscînd înclinația cosmopolită a acestora și obiceiul frecvent de a se importa opere finite, realizate de unele ateliere din Viena și München, ne imaginăm cu cîtă greutate va reuși să răzbată, alături de ceilalți artiști locali, spre drumul afirmării.

Beneficiînd cu siguranță de unele relații în rîndurile familiilor nobiliare pentru care a lucrat, Mathias Veress obține în deceniile următoare o serie de comenzi pentru pictarea de altare.



Fig. 3 a, b. — M. VERESS. Decor cu motive vegetale în stuc. Castelul Haller, Coplean, interior. Desen G. Sabău.

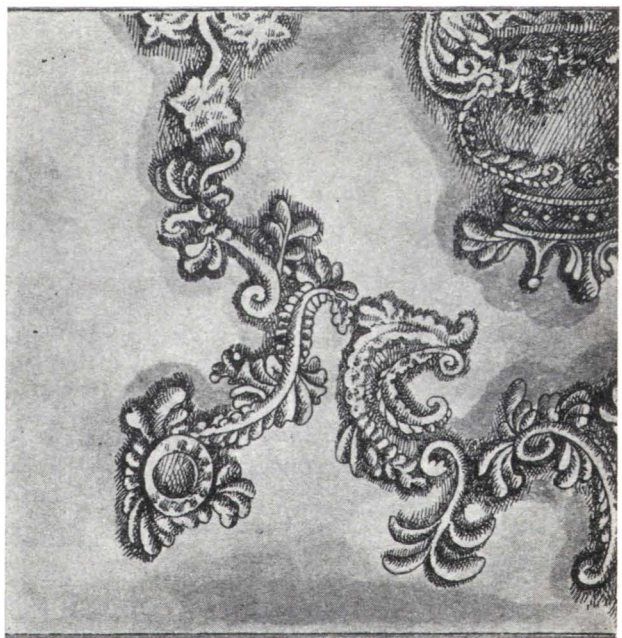




Fig. 4 a, b. — M. Veress. Decor de tapet cu motive vegetale, pictură pe pânză. Castelul Haller, Coplean, interior. Desen G. Sabău.

În anul 1780, împreună cu prima lui soție Perger Cristina, execută pictura altarului principal al bisericii romano-catolice din Odorhei⁹. Anii următori sînt marcați de strădaniile și încercările făcute pentru deprinderea tehnicii gravurii pe plăci de cupru. Pentru ilustrarea acestor preocupări, nu s-au păstrat decît două plăci gravate, una semnată în anul 1786 (fig. 5), cealaltă în anul 1788, suficiente însă pentru a dovedi întreaga măsură a meșteșugului deprins¹⁰.

Punerea în pagină destul de reușită înscrie în planul întii tema *Crucificării*. Planul al doilea, care i-ar fi oferit într-un fel reperele spațiale, este neglijat, iluzia perspectivală fiind întreținută mai mult printr-o serie de linii care marchează poziția în raccourci a picioarelor lui Christ. Fundalul, gol la prima variantă, se construiește pentru cealaltă dintr-o înșiruire de linii tremurînde, paralele, care se substituie elementului tradițional iconografic — peisajul arhitectonic de nuanță orientală. Conturul nu se încheagă printr-o linie fermă: gravorul și-a dat seama că în felul acesta ar izola figura, decupînd-o de fundalul și așa destul de simplu, și de aceea a recurs la o înșiruire de hașuri delicate, mărunte, cu care în final a obținut efectul necesar. Umbra și lumina care trebuiau să ofere consistență imaginii au fost bine prinse. În dispoziția în formă de S a trupului, cu capul plecat pe umărul drept, împietrit într-o grimasă dureroasă, se distinge elementul material și spiritual afectiv. Încadrată în contextul graficii contemporane locale, creația lui Mathias Veress vădește calități novatoare demne de relevat¹¹.

Tema *Crucificării* este reluată de pictor peste cîțiva ani, de data aceasta într-un tablou executat în culori de ulei, destinat bisericii romano-catolice din Dumbrăveni.

Dozarea fină a eclerajului învăluie într-o atmosferă mistică întreaga compoziție. Trupul lui Christ, care se încheagă parcă din lumină, devine și mai pregnant în proiecția lui pe fundalul opac. Epiderma primește și apoi reflectă o lumină selenică, în care galbenul

⁹ BOROS FORTUNÁT, *A ferencrendiek Székelyudvarhelyen. Az építkezések befejezése, Székely közélet, Odorhei*, nr. 8, din 20 februarie 1927.

¹⁰ Primul exemplar, avînd dimensiunile de 13,6/8,3 cm, se găsește în colecția Muzeului de artă din Cluj și prezintă tema *Crucificării*. În partea de jos este trecut un text exor-tativ urmat de semnătura gravorului. Exemplarul al doilea,

de 19,5/32,2 cm (colecția av. Pikler L.), înfățișează aceeași temă. Legenda este însoțită de semnătura artistului: «... A. [d] M[aio]rem] D[ei] G[loria]m] Math. Veress inv[enit] del[ineavit] et excud[it] Claudiop[oli] 1788.

¹¹ A se vedea J. BIELZ, *Die Graphik in Siebenbürgen*, 1947; NAGY L., *A magyar litográfia a XIX-ik században*, Budapesta, 1934.

deschis și portocaliul se juxtapun tentelor de culoare albastră, învăluind ansamblul într-o anvelopă glacială. Raportul de aproape 9: 1 în construcția anatomică a corpului conferă acestuia o notă de verticalitate. Interpretarea compoziției în spiritul barocului contemporan se limitează la surprinderea dinamicii corpului, care sugerează mișcările cauzate în mod reflex de durere, și la schițarea draperiei, care apare drept singurul element mobil în spațiul înconjurător. Vagi influențe ale picturii renaștentiste și ale picturii flamande rezultă din maniera în care pictorul s-a folosit de lumină și umbră și din modul în care adaptează tema iconografică unei scheme compoziționale simple dar convingătoare. Prezentînd dimensiunile de 110/70 cm, tabloul este semnat pe spate la mijloc cu culoare neagră: « Ex voto oblata templo Hungarico rom. catholico Elisabethopolitano a M. V. A-© 1790 ».

Din anul 1794 datează pictura altarului bisericii romano-catolice din Racoșul Mic. Tema iconografică reprezintă *Nașterea Mariei*. Subiectul complex și variat, prin anecdotismul său, prin mulțimea personajelor și a mișcării pe care o presupunea, l-a obligat pe pictor la îndelungi și chibzuite căutări. Se oprește asupra compoziției de tip central, în care mica Maria constituie punctul de atracție și de convergență a tuturor personajelor. În partea dreaptă, Ana, lăuză, primește îngrijirile unei femei. Ioachim, plasat în partea opusă, șade îngîndurat, izolat oarecum de evenimentul petrecut în preajma lui. Planul al doilea și fundalul sînt ocupate de grupul femeilor cu daruri. Un leagăn rustic, cioplit din lemn, și o albie completează decorul simplu al interiorului. În partea de sus a tabloului, deasupra unui strat de nori răsfirați, este zugrăvită Sf. Treime, ceva mai jos un înger încoronează creștetul Mariei. De dimensiuni mari — 3,20/2,00 m —, pînza este alcătuită din două bucăți, lipite pe mijloc în sens orizontal. Pe spate sînt trecute semnătura și data execuției¹².

Către sfîrșitul ultimului deceniu al secolului este solicitat în vederea executării unor decorațiuni pentru interioarele cîtorva imobile și restaurarea unor picturi mai vechi degradate, păstrate în colecțiile particulare ale unor nobili transilvăneni. Printre altele, pentru familia Kornis de la Mănăstirea, restaurează icoana Mariei Magdalena¹³.

Informațiile lacunare din ultimii ani ai secolului sînt urmate de un hiatus de aproape un deceniu. În răstimpul acesta, s-ar părea că Mathias Veress s-a îndeletnicit cu pictarea unor icoane și tablouri de factură mai modestă, dăruite sau destinate spre vînzare unor cumpărători la fel de modești ca stare materială. Abia din 10 noiembrie 1809 s-au păstrat

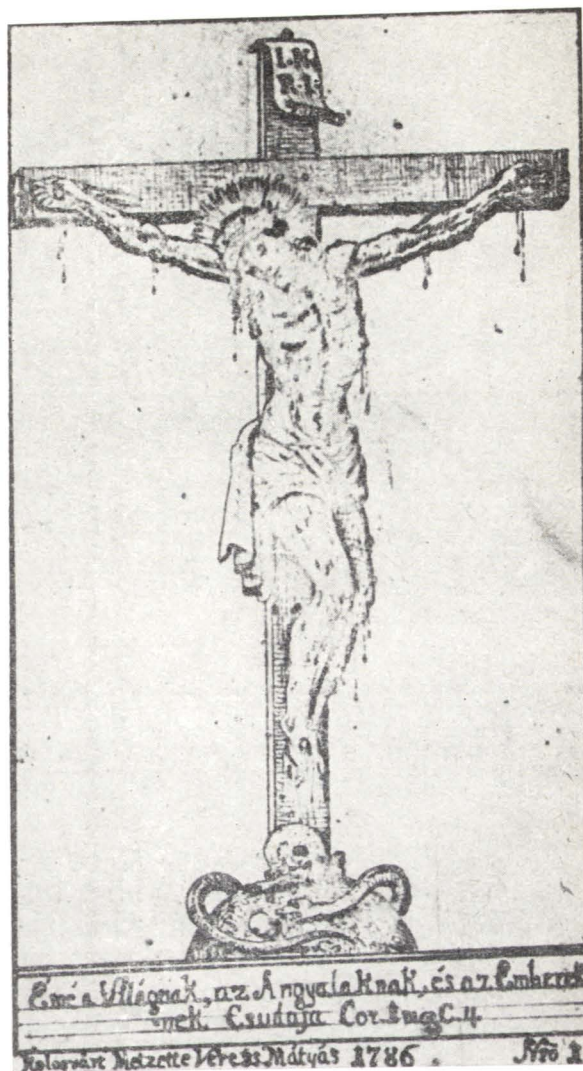


Fig. 5. — M. VERESS. *Christos pe cruce*. Gravură în cupru. Muzeul de artă din Cluj. Clișeu Muzeul de artă din Cluj.

¹² « Haec ara extracta est anno 1794 promovente Reverendissimo Domino Michaeli Buriian cath. Eccl. Alb. Carolisensis Canonico Pinxit Math. Veress » (a se vedea BIRÓ V., *op. cit.*, nota 28, p. 222).

¹³ Icoana, o pictură din secolul al XVII-lea (colecția av. Emil Borda), este semnată în dreapta jos cu roșu: « Renov(it) Math. Veress 1799 ».



Fig. 6. — M. VERESS. *Caritatea sf. Elisabeta*. Detaliu. Personajul cu rozariu. Biserica armeano-catolică din Dumbrăveni. Foto N. Sabău.

o serie de scrisori și contracte, din care rezultă lucrările efectuate de pictor, împreună cu fiul său Martin, pentru familia Teleki ¹⁴.

Ultimii ani din viața artistului sînt tulburați de suferințele pricinuite de boală, de pauzele lungi de convalescență care îl împiedicau să ducă la capăt operele începute. Lucrează tot mai puțin. Moare în orașul natal, la scurtă vreme după executarea lucrărilor pentru familia Teleki, în 2 decembrie 1809. Lasă în urma sa un nume și o operă puțin cunoscută, care cu toate incertitudinile și inconsecvențele ce o însoțesc merită să fie investigată, constituind în sine o secvență din repertoriul picturii autohtone din secolul al XVIII-lea.

Cercetările efectuate în vara anului trecut în orașul Dumbrăveni ne-au prilejuit descoperirea unei opere inedite semnate de Mathias Veress în anul 1787. De dimensiuni mari — 4,80/2,80 m —, pictura împodobește altarul principal al bisericii armeano-catolice din localitate ¹⁵. O ramă masivă de formă rectangulară, închizîndu-se în partea superioară printr-un segment de arc, fixează pictura în altarul imens, care acoperă în întregime peretele estic al absidei. Partea exterioară a cadrului, înfățișînd un decor alcătuit dintr-un vrej din frunze de acant, care se înfășoară echidistant în jurul unui miez alcătuit din nuturi, se continuă spre interior printr-o înșiruire de butoni înscriși în spațiul mărginit de două linii paralele. Cîte două perechi de coloane masive canelate, prevăzute cu capiteli compozite și abacuri, susțin o dublă arhitravă, care se întinde dintr-o parte în cealaltă. Pictura se integrează armonios în ansamblul altarului. Axele longitudinale care converg către punctul terminus al absidei prind să se îngusteze treptat, amplificînd în felul acesta iluzia de monumentalitate.

Tema iconografică a picturii altarului înfățișează *Caritatea Sfintei Elisabeta* ¹⁶. Pentru închegarea și prezentarea scenei, pictorul s-a folosit de un număr destul de mare de

¹⁴ Pentru suma totală de 48 frt. zugrăvește un perete italian și, în plus, execută o serie de aurituri în interioarele castelului (BIRÓ V., *op. cit.*, p. 122).

¹⁵ Pentru istoria monumentului, a se vedea AVEĐIK L., *A Szt. Kir. Erzsébetváros monográfiája*, Gherla, 1896.

¹⁶ Elisabeta (1207—1231), prințesă turingiană, a fost fiica lui Andrei al II-lea și al Gertrudei. Viața scurtă dar plină de piosenie și acte de caritate față de cei nevoiași a făcut-o cunoscută în rîndul acestora. După moarte, este sanctificată de biserica catolică. O dată cu aceasta începe să se nască și legenda iconografică care urmărește în desfășurarea ei principalele episoade din viața Elisabetei: *Nașterea*

Elisabetei, *Logodna*, *Miracolul crucii și al trandafirilor*, *Ospățul wartburgian*, *Elisabeta luîndu-și rămas bun de la soț*, *Elisabeta arată soțului copiii*, *Alungarea Elisabetei*, *Elisabeta este imbrîncită în noroi de o cerșetoare*, *Îngrijirea bolnavilor*, *Viziunea Elisabetei*, *Moartea Elisabetei*, *Ridicarea Elisabetei din mormînt*. De cele mai multe ori, altarele poliptice reprezentau în întregime aceste secvențe iconografice. În acest sens sînt cunoscute reprezentările altarelor din Kosice (1474—1477), Bardejov (1480), din Cehia, iar la noi, cele de la Ciuboteni (1516—1520) și Cetățuia (1530—1540). După sinodul de la Mediaș (1545), urmează o perioadă în care zelul iconoclast a pricinuit numeroase pagube monu-

Fig. 7. — Sf. Elisabeta cu cornul abundenței. Biserica armeano-catolică din Dumbrăveni, sculptură în fațada de vest. Foto N. Sabău.



personaje. De o parte Elisabeta, însoțită de fiul ei și de grupul slujitorilor, de partea cealaltă grupul nevoiașilor, plasat pe scările care duc spre intrările palatului. Cadrul arhitectonic în care se desfășoară acțiunea este alcătuit în fundal dintr-un corp amplu, prevăzut cu o poartă monumentală deasupra căreia apare un coronament în formă de segment de arc și o balustradă decorată cu urne Louis XVI. La dreapta se ridică clădirea princiară, parte învăluită în nori, parte înfățișând peristilul intrării și capătul unei balustrade deasupra căreia este montată o urnă de tip clasicist. În registrul de sus al tabloului, un grup îngeresc numeros planează deasupra scenei de jos, întregind într-un fel narațiunea legendei iconografice. Îmbrăcămintea, destul de variată în croială și colorit, se apropie în general de moda contemporană pictorului: Elisabeta este înveșmântată într-un costum alcătuit din două piese. Prima, din catifea albastră, fin gofrată, care coboară pînă în dreptul genunchilor, se completează printr-o rochie lungă de un galben deschis care se sfîrșește cu o bogată trenă. Peste umeri, prins în dreptul pieptului cu o fibulă, se petrece un peplum de culoare roz, garnisit cu blană de hermină. Copilașul Elisabetei apare îmbrăcat într-un miniatural costum de husar, avînd pantaloni bine mulați pe picior, cizme cu carîmbii tari, veston de culoarea vișinei cu brandenburguri, strîns peste mijloc cu un brîu lat, și pe spate un dolman de aceeași culoare cu marginile împlănite. Rezemat de marginea balustradei cu brațul care poartă patera cu banii, personajul de curte care privește cu placiditate către mulțimea nevoiașilor din față etalează un costum elegant, în care, peste tunica de culoare verde și pieptarul cu mîneacă scurtă, în nuanțe de oliv, se petrece o mantie de culoare violet, cu faldurile generos trasate. Oșteanul din partea dreaptă poartă un costum în nuanțe de roșu deschis, împodobit cu o panglică albastră și un guler din dantelă albă. Grupul din stînga, cel al nevoiașilor, înveșmîntat mai sărăcăcios, oferă în schimb un mozaic cromatic în care culorile desprinse de pe o paletă destul de bogată se îmbină armonios. În partea dreaptă, jos, izolat de scena centrală și contrastînd într-un fel cu maniera de prezentare a celorlalte

mentelor catolice. Efectele pernicioase se repercutează și asupra picturilor religioase. Succesul contrareforme, noua ofensivă a catolicismului, întreținută de stăpînirea habsburgică, reinvie și cultul icoanelor. De acum, însă, locul altarelor polipectice este luat de piese singulare care vor înfățișa episoade dispartate ale diferitelor legende iconografice. Astfel, în secolul al XVIII-lea, dintre secvențele legendei care povestesc

viața Sf. Elisabeta sînt preferate scenele în care se săvîrșește Miracolul crucii și al trandafirilor sau cele cu Împărțirea pîinilor și a banilor (a se vedea RADOCȘAY D., *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapesta, 1955, p. 266, 287, 289, 343; *Művészettörténeti ABC*, Budapesta, 1961, p. 124; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 777).

personaje, este plasat un model interesant. Dispoziția și mai ales înfățișarea lui ni s-ar părea cu totul străni în ansamblul picturii, dacă nu ne-am gândi la faptul că acesta reprezintă mai mult un simbol, o evocare a serviciilor de caritate efectuate de Elisabeta pentru înțajutorarea și vindecarea bolnavilor. Semnificativ apare tipul folosit de pictor pentru ilustrarea acestui simbol. În locul unui bătrîn suferind, cu trupul supt și pustulos, obișnuit în cele mai multe dintre reprezentările contemporane, este înfățișat un bărbat în puterea vîrstei, robust și viguros, modelat asemeni pugilistului lui Apollonius (fig. 6). Capul, pe măsura trupului, dezvăluie accentuate trăsături bărbătești. Părul bogat, prins într-o panglică albă, se continuă printr-o barbă de culoare neagră, neîngrijită, care-i conferă o înfățișare aspră. Trupul, în cea mai mare parte descoperit, are petrecut doar peste mijloc și spate o blană de culoare cafenie. Singurul semn al bolii îl constituie piciorul stîng, înfășat în dreptul pulpei, și toiagul sprijinit pe genunchi.

Personajele sînt bine individualizate, pictorul surprinzînd cu veridicitate felurile de caractere. Fiecare fizionomie, luată în parte, degajă bunătate, drăgălășenie și îngăduință, mîndrie sau compătimire, suferință, umilință ori eutimie. Toate aceste sentimente sînt puse de către pictor într-o strînsă corespondență cu gradarea sistematică a diferitelor vîrste. Gestică și aspectul cît se poate de firești sînt în cea mai mare parte compatibile cu realitatea. Abstracție făcînd de unele convenționalisme, lăsînd la o parte reprezentările cerești, ne-am putea imagina foarte bine scena de față drept o acțiune de binefacere care se desfășoară, într-o formă puțin ceremonioasă, în apropierea unei reședințe princiare, cu personaje tipice pentru sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Frumusețea picturii se datorează în bună parte și paletii cromatice întrebuintate de pictor: în primul rînd culorile de bază, roșul, galbenul, albastrul de intensități diferite, apoi verdele, violetul, indigoul, ocrurile brune de diferite nuanțe, negrul, écru-ul sau albul sidefiu, se juxtapun într-o adevărată simfonie de culori. Fundalul, dezvăluind un orizont crepuscular, cerne irizații multicolore asupra personajelor, atenuînd într-un fel umbrele dese abătute de stratul opac al norilor din partea dreaptă de sus.

Din punct de vedere structural, pictorul își dispune personajele potrivit unei scheme de tip central. Practic, soluția se arată mai puțin dificilă în obținerea unui echilibru necesar în astfel de compoziții și îl ajută să valorifice în funcție de acest echilibru scopul prim al reprezentării, reliefaarea personajului principal. Trasarea imaginară a unor directoare, în funcție de coordonatele principale ale punctului central, dezvăluie osatura schemei. Brațul Elisabetei își găsește corespondența în diagonală pe care sînt orînduite femeile nevoiașе, în timp ce linia antebrațului strîns la piept se continuă prin diagonală pe care sînt plasați bărbații. Mișcarea antebrațelor grupului de personaje din dreapta se desfășoară potrivit unei euritmii simultane, în care gestică amplifică mesajul afectiv, transformîndu-se într-un corespondent motric. Dacă diagonalele îl ajută pe pictor să creeze iluzia centrifugă, potrivit căreia personajele, prin dispoziția lor, sugerează dimensiunea liniară a spațiului, jumătățile de elipsă convergente centrează compoziția, conferindu-i consistență.

În partea de sus a tabloului, grupul îngeresc pare răspîndit întîmplător și potrivit uzanțelor pictorul l-a folosit pentru sugerarea anumitor simboluri, devenite tradiționale, care însoțesc frecvent apariția sf. Elisabeta: una dintre cele trei coroane și cornul abundenței (fig. 7) din care sînt împrăstiați bani ¹⁷.

Personajul din partea dreaptă de jos, a cărui înfățișare și prezență, după informațiile de pînă acum, în pictura religioasă transilvăneană din secolul al XVIII-lea este atît de singulară, răspunde cu probabilitate unui model iconografic cunoscut de artist prin intermediul unor gravuri sau desene de școală austriacă care circulau pe aici către sfîrșitul veacului ¹⁸. Maniera însă în care a fost conceput personajul îl îndepărtează ca aspect de tiparul icono-

¹⁷ La biserica armeană-catolică din Dumbrăveni, imaginea sf. Elisabeta, cioplită în calcar cenușiu, apare și în fațadă. Statuia în ronde-bosse este plasată într-o nișă decorată cu un motiv rocaillе, care se deschide deasupra ferestrei ce încoronează portalul de vest. Se remarcă și aici prezența

insemnelor iconografice caracteristice, una dintre cele trei coroane și cornul abundenței, de data aceasta supradimensionat.

¹⁸ Printre altele apuse mai cunoscute care, probabil, au oferit un model iconografic pentru picturile altarelor

grafic obișnuit. Mathias Veress renunță la tipul bătrînului bolnav, înlocuindu-l printr-un bărbat matur, mai mult, zdravăn, a cărui fizionomie, avînd pronunțate trăsături orientale, aparținuse probabil unui model ales printre membrii coloniei armenesti din localitate. Ecouri ale influențelor de școală flamandă din secolul al XVII-lea se pot întrezări din felul în care a fost modelat personajul și din culoarea nu prea abundentă dar francă, destul de vie și redusă la strictul necesar. Eboșa a fost acoperită cu o pojghiță subțire de lacuri și glasiuri în trăsături delicate, întrerupte din loc în loc, cu scopul de a sublinia nuanța plastică a volumelor modelului.

Ceea ce conferă valoare deosebită picturii sînt nuanțele clasicizante care se pot citi în diferitele părți ale tabloului. Frumusețea și puritatea conturilor, echilibrul cromatic și motric, compunerea, structura peisajului arhitectonic, ca și perfecțiunea statuară a personajului cu rozariu trădează preferințele artistului pentru stilul clasicist, într-o perioadă relativ timpurie în care pictura transilvăneană cunoscuse prea puține dovezi de felul acesta ¹⁹.

Mathias Veress realizase pictura acestui altar în anii maturității. Avea 30 de ani și creația lui vădea acum nu numai aprofundate cunoștințe de meșteșug, ci și preocupări de interpretare stilistică. Adoptă, modelează și potrivește în funcție de temperament și intenție elementele novatoare, favorabile picturii pe care și-o imagina. Încadrată în șirul operelor cunoscute, pictura altarului din Dumbrăveni, prin calitățile stilistice și de meșteșug întrunite, se definește drept opera capitală a artistului. Nici înainte și nici după anul 1787 Mathias Veress nu a mai realizat o pictură de o proporție și o valoare asemănătoare.

Prefațarea procedeeleor clasiciste transpuse într-o formă proprie în opera lui, într-o vreme cînd pictura transilvăneană se complăcea în imitații stîngace și stereotipe după felurite modele de factură austriacă, dezvăluie apartenența avangardistă a pictorului clujean. Dacă ar fi să-i judecăm personalitatea și măsura talentului, măcar și numai după această pictură, i-am găsi un loc de seamă în rîndul artiștilor autohtoni din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

din Transilvania înfățișînd legenda sf. Elisabeta, amintim: altarul principal al bisericii, cu hramul sf. Elisabeta, din Bratislava, executat de pictorul tirolez Paul Troger în anul 1742 și altarul bisericii călugărilor capucini din Budapesta, realizat de Mathias Scherwitz în anul 1760. La noi, pînă acum, cunoaștem încă două picturi de altar cu tema *Carității sf. Elisabeta*: la altarul principal al bisericii romano-catolice din Aiud și la altarul lateral al bisericii romano-catolice din Odorhei. Prima pictură este executată cu aproximație pe la mijlocul secolului al XVIII-lea și aparține unui atelier vinez,

cea de-a doua este opera unui pictor localnic, realizată în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. Deosebirile dintre altarele enumerate sînt evidente. La Aiud se înfățișează împărțirea piinilor, la Dumbrăveni împărțirea banilor, iar la Odorhei întîlnim și piinea și trandafirii care se împart unui grup, în care de data aceasta apar cîteva dintre personalitățile orașului (a se vedea GARAS KLÁRA, *op. cit.*, p. 161, 172, 182, 189).

¹⁹ *Ibidem*, p. 115, 131, 153.

ELEMENTE DE STIL BAROC APLICATE LA PALATUL EPISCOPAL DIN ORADEA

de ALEXANDRU BAUER

După încorporarea provinciei Transilvania în imperiul habsburgic, autoritățile de la Viena au elaborat, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, un vast program de construcții laice și religioase. În principalele orașe transilvănene s-au deschis numeroase șantiere pe care urmau să se ridice palate nobiliare și mari edificii de cult catolic menite să satisfacă idealurile de clasă ale nobilimii și bisericii catolice.

Avântul edilitar general a cuprins și orașul Oradea, unde problema construirii unui palat pentru episcopul catolic se pune cronologic după începerea lucrărilor, în 1752, la catedrala romano-catolică. Până atunci episcopul avusese o reședință mai modestă, care în nici un fel nu putea face față unui amplu ceremonial de curte și nici măcar nu se putea compara în eleganță și monumentalitate cu catedrala aflată în lucru. Necesitatea înălțării unei reședințe episcopale apare și sub aspect politic, pentru că biserica catolică voia și pe această cale să impresioneze și să illustreze poziția sa privilegiată.

Construirea unui edificiu în stare să îndeplinească funcții atât de complexe ridică numeroase probleme, printre care cele mai importante ar fi acelea ale stilului și ale forțelor artistice. În cele ce urmează ne vom ocupa de principiile stilului baroc aplicate la palatul din Oradea.

Arta apuseană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se caracterizează printr-o suită de transformări, care duc la dezvoltarea ei. Procesul de reevaluare a artei antice inițiat acum a favorizat apariția noilor orientări și concepții ce au influențat stilul baroc aflat în faza târzie.

Barocul, adoptat în Europa de țările catolice, a găsit însă cel mai favorabil teren în Germania de sud și în Austria¹. După cucerirea Transilvaniei, Habsburgii favorizează pătrunderea stilului baroc, care treptat va prinde rădăcini pînă cînd va ajunge să domine arhitectura laică și religioasă².

Principiile³ de bază ale stilului ca : a) plan în formă de U cu curte interioară, b) echilibru și ritm calculat, c) distribuirea gradată a plasticii arhitectonice și decorative și d) compunerea maselor și organizarea spațiului în așa fel încît să iasă în evidență elementul central au fost concretizate în mod strălucit la Oradea de arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt. Ele au constituit de la început coordonatele principale după care s-a construit palatul și pot fi interpretate astfel :

a) Opțiunea pentru o formă sau alta de plan era determinată de suprafața disponibilă. Dacă terenul era limitat, atunci arhitectul trebuia să-și subordoneze clădirea ansamblului urban. De aceea nu este întîmplătoare existența unor case sau mari edificii în formă de L. În

¹ MIHAIL ALPATOV, *Istoria artei*, vol. II, București, 1965, p. 167; HERBERT READ, *Semnificația artei*, București, 1969, p. 107—108.

² BIRÓ JÓSEF, *Erdélyi kastélyok*, Budapesta, 1943, p. 30.

³ Asupra unor principii asemănătoare, însă adaptate

și aplicate arhitecturii baroce clujene, a se vedea MIRCEA ȚOCA, *Arhitectura clujeană în perioada barocului târziu*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series historia*, fasc. 1, 1967, p. 46—48.

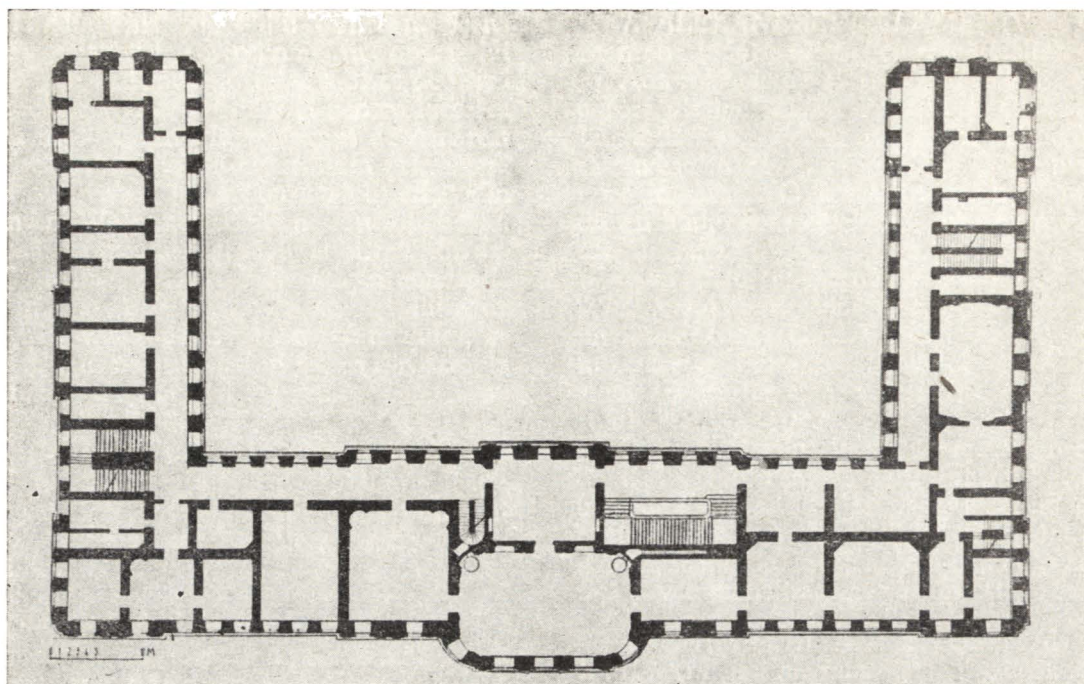


Fig. 1. — Palatul episcopal din Oradea. Plan (după Gr. Ionescu).

cazul nostru vastitatea terenului a permis adoptarea unei compoziții cu trei aripi în formă de U (fig. 1). Soluția aceasta a favorizat dezvoltarea aripilor laterale în adâncime și a corpului central pe o lungime de peste 100 m.

b) Realizarea practică a principiului depinde de felul în care arhitectul reușește să dimensioneze și să îmbine părțile dintr-o compoziție dezvoltată de-a lungul a trei axe longitudinale. La Oradea, pentru a obține un echilibru perfect, arhitectul a acordat dimensiuni egale celor două părți care compun corpul central și aripilor laterale și a ritmat fațadele astfel:

1. Fațada principală ⁴

et. II: a a / b b b b b b / a a / c c c c c / a a / b b b b b b / a a /

et. I: d d / e e e e e e / d d / f f f f f / d d / e e e e e e / d d /

parter: g g / g g g g g g / g g / g k k k g / g g / g g g g g g / g g /

— litera K indică intrările, celelalte ferestrele.

2. Fațada aripii laterale drepte

et. II: a a a / b b b b / a'' a'' a'' / b b b b / a a a /

et. I: d' d' d' / e' e' e' e' / d' d' d' / e' e' e' e' / d' d' d' /

parter: g k g / g g g g / g g g / g g g g / g g g /

3. Fațada de închidere a aripii laterale drepte

et. II: b' / a / b'

et. I: d'' / d' / d''

parter: g / g / g

⁴ Ritmicile fațadelor au fost date și de BIRÓ JÓZSEF, *Nagyvárad és neoklaszikus művészeti emlékei*, Budapesta, 1932, p. 61—63, însă neavînd notate toate intrările. Noile

ritmici cuprind toate intrările și deschiderile de ferestre. Pentru a ușura urmărirea ritmicilor, ferestrele astupate, dar cu cadre obișnuite, au fost notate ca deschise.

4. Fațada principală orientată spre curtea interioară

et. II: b''' b''' b''' b''' b''' / b'' b'' b'' b'' / a'a'a' / b'' b'' b'' b'' / b''' b''' b''' b''' b''' /
et. I: e e e e e / d' d' d' d' / f'f'f' / d' d' d' d' / e e e e e /
parter: g g g g g / g g g g / k k k / g g g g / g g g g g /

5. Fațada interioară a aripii laterale stîngi

et. II: a a a / b''' b''' b''' b''' b''' b''' / a a a /
et. I: d' d' d' / e e e e e e / d' d' d' /
parter: g k g / g g g g g g / g k g /

c) În programul stilului s-a impus necesitatea ca o creație arhitectonică să aibă și o semnificație reprezentativă. De aici decurge atenția pe care o acordă maeștrii barocului fațadelor și interioarelor, dar mai ales încăperilor ce serveau ca locuință proprietarului și salonului în care se reuneau într-un cadru festiv invitații. La Oradea, distribuirea gradată a plasticii arhitectonice și decorative pune în evidență înțelegerea deplină a principiului.

În acest fel, diversitatea formelor de sprîncene – arc de cerc, arcuri unite cu vîrfurile în sus, triunghiulare și drepte – înviorează suprafața pereților palatului, accentuînd în același timp importanța primului nivel față de parter și de al doilea nivel. La acestea se adaugă busturile, decorurile vegetale și rotunjirea liniei a deschizăturilor încadrate de ghirlande ale ferestrelor dimensionate diferit, care aduc ceva în plus la îmbogățirea expresiei artistice. Pe de altă parte, articularea cu pilaștri a rezaliturilor relevă cu limpezime acea concepție compozițională care transformă funcția portantă, și deci constructivă a pilastrului, într-o funcție plastică. Se mai poate remarca că distribuirea gradată a plasticii în linie orizontală și motivul pilaștrilor practicat de la etajul I în sus scot în evidență coeziunea dintre elementele structurale și cele decorative.

Ca aspect, interiorul se distinge prin amploarea și bogăția decorativă a sălii festive și a încăperilor laterale din corpul central, la primul nivel. Variatele elemente plastice, expuse cu ostentație, creează o imagine amplificată, copleșitoare, caracteristică stilului baroc. Aici, fiecare cameră se deosebește de cealaltă după tratamentul decorativ. Contribuția esențială în unicizare o aduc rozetele de diferite forme, profilele de pe tavan, panglicile cu curbe și contracurbe și mai ales sobele de faianță și teracotă, adevărate podoabe ale palatului. Anticamerele, marele vestibul și încăperile destinate musafirilor sînt tratate decorativ cu forme ușoare, aerate, spre deosebire de apartamentul episcopului, excesiv decorat cu cartușe de stucatură și profile viguroase. Trecerea de la o simplitate relativă la una complexă, amplă și bogată, reflectă indubitabil predilecția artistului de a sublinia, cu ajutorul plasticii decorative distribuite în mod gradat, destinația și, prin aceasta, importanța fiecărei încăperi.

În continuare, sala festivă, plasată în axul central, se ridică din punct de vedere decorativ cu mult deasupra celorlalte încăperi. Concepută în raport cu funcția sa festivă sala are picturi pe pereți și pe boltă. Portretele împăratului Franz Iosif și al împărătesei Elisabeta, ale episcopilor mai importanți și picturile bolții, luminate de ferestrele mari, sînt elemente plastice care dau eleganță spațiului. Semnificativ mai este și faptul că la obținerea unei asemenea ținute au contribuit și grupurile de pilaștri compoziți care, ca și cei din exterior, îndeplinesc atît roluri structurale cît și decorative.

Celelalte încăperi din palat, lipsite de orice formă de decor, au un rol strict funcțional. Doar capela din aripa laterală dreaptă se remarcă datorită picturii altarului și pereților.

d) Funcția reprezentativă pe care trebuie să o îndeplinească o creație arhitectonică barocă este legată și determinată direct de felul organizării maselor. De aceea, masele de zidărie dintr-o compoziție unitară sînt așa fel ordonate încît favorizează apariția mai multor rezalituri ce urmează apoi să fie amplu decorate și articulate. La Oradea, rezaliturile care modulează fațadele corpului central sînt subordonate ca dimensiuni și limbaj plastic celui



Fig. 2. — Palatul episcopal din Oradea. Rezalitul central (după Péter András). Imagine dinainte de restaurare.

central, distins și datorită profilării puternice și supraînălțării acoperișului cu ajutorul a două retrageri treptate (fig. 2). În afară de acestea, alternarea lor cu retrageri facilitează apariția contrastului dintre părțile aflate în lumină și cele din umbră.

Complexitatea formelor și dispunerea maselor de zidărie în mod divers conferă edificiului acel dinamism specific barocului și creează, în același timp, efecte optice surprinzătoare.

Cunoscând principiile care stau la baza compunerii maselor, se poate deduce maniera în care arhitectul a rezolvat problema organizării spațiului interior.

În spatele fațadelor se desfășoară o serie de încăperi, conform criteriului structurii unitare și subordonării spațiale motivului central dominant. Pe axa longitudinală a corpului central, în dreapta și stânga luxoasei săli festive, apare anfilada saloanelor legate între ele prin uși simetric dispuse. Divizarea spațiului în acest mod mărturisește preocuparea arhitectului de a păstra un echilibru interior, similar în principiu celui exterior.

Fiind cunoscut faptul că în Transilvania au lucrat foarte mulți maeștri originari din Austria sau Germania — în cazul nostru arhitectul ⁵ era austriac —, principiile care au atras atenția noastră pînă aici au fost înțelese și aplicate de aceștia în chip diferit, după formația lor artistică, ele găsindu-și eco-ul în mai mică sau mai mare măsură aproape la toate edificiile ridicate în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea.

⁵ Franz Anton Hillebrandt (1719–1797), originar din Austria, discipol al lui Johann Balthasar Neumann constructorul rezidenței din Würzburg, lucrînd o perioadă în Germania de Sud, a fost influențat profund de arta maestrului german,

ca de altfel și de excelentul simț al proporțiilor pe care l-a avut compatriotul său Johann Lukas von Hildebrandt, creatorul palatului Belvedere.

de TEREZA MÓZES

Sumanul, șuba sau ținundra, cunoscut pe tot teritoriul țării, cu funcția primară de protecție contra intemperiilor, dar în același timp ca strai de sărbătoare al țaranului român, este o piesă străveche de port.

Larg folosit pe tot cuprinsul țării, sumanul — haină de dimie — cu sau, mai rar, fără mîneci, alb, negru, maro sau sur, purtînd diferite denumiri, se prezintă în multe și variate forme: șubă la Pădureni¹ și în Valea Jiului², ținundra în Munții Apuseni³, zeghe în zona Vîlcea⁴, recăl în Țara Oltului, chintuș în Valea Bistrei din Banat⁵, giubea în sudul Olteniei⁶, ținondră la maghiarii din părțile Calatei și în jurul Trascăului⁷, zeche și sucman la secui⁸, Kotzenmantel la sașii din Transilvania⁹.

Izvoarele iconografice, documentele istorice și însăși creația populară orală atestă existența acestei piese de port din vremuri îndepărtate. Primele documente despre sumane ni le oferă înseși metopele și crenelurile monumentului dobrogean de la Adamklissi¹⁰. Așa cum apare în miniaturile medievale din *Chronicum Pictum*, reprezentînd lupta voievozului Alexandru Basarab I cu Carol Robert la Posada, îmbrăcăminte de ostașilor valahi pare să sugereze o haină de dimie mișoasă¹¹. Atestări istorice privind dezvoltarea meșteșugurilor și breslelor de țesători, postăvari, croitori, precum și existența unui număr mare de torcătorii, de vîltori și pive necesare prelucrării țesăturilor de lînă constituie de asemenea documente prețioase. Amintim, între altele, comanda lui Alexandru Lăpușneanu la Bistrița, pentru 200 de sumane fumurii cu scopul de a le împărți în dar slujitorilor curții¹².

În secolele următoare, impresiile — în texte și ilustrații — ale unor călători străini ne permit să urmărim dezvoltarea acestei piese de port, să surprindem unele variante care au survenit în diferitele ținuturi ale țării în croi, ornamentație și cromatică, datorită unor condiții specifice de viață, cît și în urma contactului și relațiilor cu alte popoare în decursul timpurilor. Menționăm pe cronicarul ardelean Verancius, care descriind costumul țaranului moldovean remarcă portul « unei îmbrăcămînți de pănură proastă, întunecată și păroasă »¹³.

¹ ROMULUS VULĂ, *Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara*, București, 1958.

² N. DUNĂRE și colaboratorii, *Arta populară în Valea Jiului*, București, 1963, p. 368—374.

³ N. DUNĂRE și M. FOCȘA, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, 1959, p. 10.

⁴ F. B. FLORESCU, PAUL STAHL și PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, 1967.

⁵ EMILIA PAVEL, *Sumanele moldovenești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1965, nr. 4.

⁶ T. BĂNĂȚEANU, GH. FOCȘA și E. IONESCU, *Arta populară. Port, țesături, cusături*, București, 1957, p. 49—77.

⁷ NAGY JENŐ, *Portul popular din Trascău*, București, 1958.

⁸ BÁTKY-GYÖRFFI VISKI, *Tárgyi néprajz*, I, p. 300.

⁹ IULIUS BIELZ, *Portul popular al sașilor din Transilvania*, București, 1956, p. 20.

¹⁰ FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi*, București, 1961, p. 568—618.

¹¹ *Istoria României*, vol. II, București, 1962, p. 155.

¹² CORINA NICOLESCU și FLORENTINA JIPESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV—XVI*, în S.C.I.A., 1957, nr. 1—2, p. 131 (Referiri la Hurmuzachi, X, p. 609).

¹³ CORINA NICOLESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV—XVI*, în S.C.I.A. 1956, nr. 3—4 (referiri la Verancius, în PAPIU ILARIAN, *Tesaur de monumente istorice*, III, p. 153).

Gravurile și tablourile în ulei ale unor pictori ca Raffet, Lancelot, Barabás, Carol Popp de Szathmáry constituie de asemenea documente valoroase.

Însemnate informații despre sumane ne oferă și picturile murale realizate în tempera într-o serie de biserițe de țară. Portretele întâlnite la biserica din Lelești, opera meșterilor Constantin Zugravul și Popa Dumitru din Bălești datată în 1847, precum și cele de

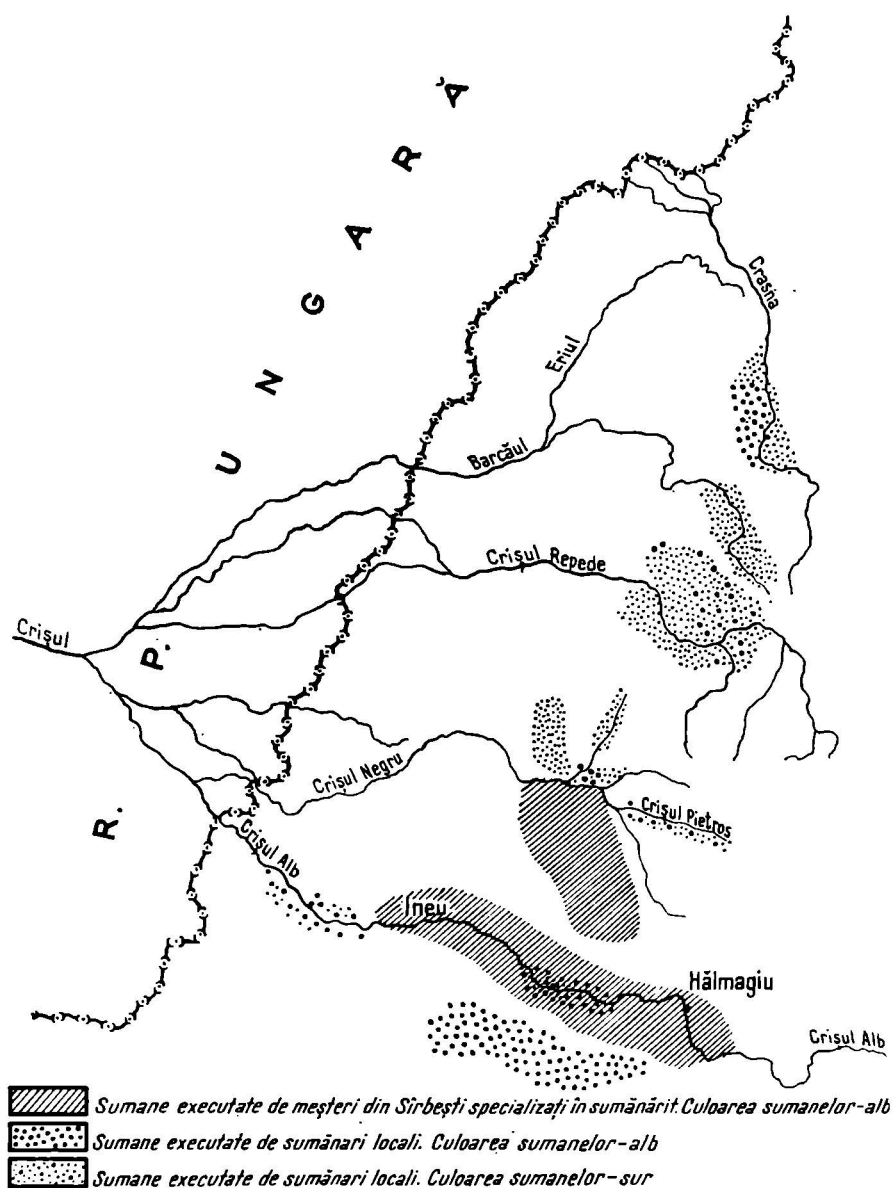


Fig. 1. — Harta răspândirii sumanelor sau a șubelor.

la biserica de lemn din Schela-Gorj din 1856 reprezintă figurile unor ctitori țărani îmbrăcați în sumane sărbătorești ¹⁴.

În Țara Crișurilor — ca și în restul țării — sumanul a făcut parte din ansamblul portului țărănesc românesc din cele mai vechi timpuri. Documentele devin bineînțeles mai numeroase cu cât ne apropiem de zilele noastre. Amintim, între documentele iconografice, cele trei lucrări ale lui Th. Valerio, reprezentând figuri de ciobani români din jurul Oradiei ¹⁵.

¹⁴ ANDREI PĂNOIU, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, București, 1968, p. 27—28.

¹⁵ G. OPRESCU, *Țările române văzute de artiști francezi, sec. XVIII—XIX*, București, 1926.

Sînt semnificative și versurile din 1816 ale lui Dimitrie Meciuc care, referindu-se la marile tîrguri de la Muntele Găina, prezintă portul moșilor prin următoarele cuvinte ¹⁶:

Moșii încă-s adunați
În haine negre îmbrăcați
Hainele le sînt de lînă
Se fac de-a muiere-i mină
Țundra pînă jos de lungă
Și la gît acață glugă.

Sumanele purtate pe tot teritoriul Țării Crișurilor se aseamănă în croi, cu foarte mici excepții în dispoziția cîmpilor ornamentali și în ornamentică. Din punct de vedere al croiului, ele se încadrează tipului carpatic, deci nordic, iar prin natura ornamenticii și cromatica ornamentației aparțin tipului oriental, balcanic, deci sudic ¹⁷.

La începutul secolului trecut, sumanul românesc era simplu, puțin ornamentat și, ca atare, deosebiriile dintre sumanele diferitelor centre erau mai puțin perceptibile. O dată cu dezvoltarea vieții economice, cu pătrunderea materialelor de fabrică la sate, cu înlocuirea unor materiale ornamentale, produse înainte în cadrul gospodăriei, cu altele industriale, încep să apară diferențieri mai pregnante. Elementele noi au fost asimilate creator, după concepția artistică a populației, păstrînd și încadrîndu-se în unitatea stilistică a portului în ansamblul lui. Structura morfologică a sumanului a rămas însă cea inițială, diferențierile nefiind esențiale.

În zona tratată, marea majoritate a sumanelor sînt confecționate de meșterii satului specializați în sumănărit, de vestiții sumănari din Sîrbești. Localitatea Sîrbești este atestată încă din anul 1600 sub numele de Foltești, dar după toate probabilitățile ea a existat și înaintea acestei date ¹⁸. Sumănarii din Sîrbești au deservit toată depresiunea Beiușului de la Vașcău spre sud-est, vestul Țării Zarandului, cît și cîmpia Banatului, de la Hălmagiu la Curtici și trecînd de la Vașcău prin Valea Clitului la Beliu, localitățile Cermei și Somoșcheș etc. Sumănarii lucrau vara pentru tîrguri, iar din noiembrie și pînă la Paști, cîte 2—3 sumănari întovărășiți se angajau să lucreze la comandă în numeroase sate.

În toate celelalte localități, la nord și la vest de Vașcău, în Valea Barcăului și a Crasnei, în Valea Crișului Repede, necesarul de sumane a fost satisfăcut de sumănari locali, în marea majoritate a cazurilor de femei îndemînatice. De asemenea, într-o serie de localități din vestul Țării Zarandului, pe lîngă sumănarii de Sîrbești, sumanele au fost confecționate și de sumănari locali (de exemplu, la Buteni, Berindia), iar în satele mai izolate din aceste locuri, ca de pildă Nadăș, Tauți, numai de sumănari locali. Oricine ar fi fost executantul, sumanul trebuie să respecte modelul satului respectiv, la care localnicii țin tocmai pentru a fi recunoscuți la tîrguri.

Materialul folosit la confecționarea sumanelor în Țara Crișurilor este o țesătură de lînă în patru ițe, groasă, albă sau sură. În marea lor majoritate, sumanele din acest ținut sînt din pănură albă, țesută în casă și bătută la dubă sau stează. Totuși, întîlnim sumane confecționate și din dimie albă, de origine industrială, procurată mai cu seamă de sumănarii de profesie.

În Valea Barcăului și a Crasnei, în Bazinul Crișului Repede, pe Valea Roșiei, în grupul de sate: Roșia, Sohodol, Căbești, Josani, Lunca Sprie, Lazuri și Gurani ¹⁹, se poartă sumanul sur. În unele din aceste locuri, în special în valea Crișului Repede, este purtat, într-o măsură mai mică, și sumanul alb.

¹⁶ *Diorile Bihorului Almanac Național de la Societatea de Lectură a Junimei Române, Poema munților Beiușului; scrise de Dimitrie Meciuc, Studinte la școalele oradane, anul I, Oradea Mare, 1816.*

¹⁷ TANCRED BĂNĂȚEANU, *Sîrbești — sat de sumănari din regiunea Crișana, în Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, pe anii 1959—1961, Cluj, 1963, p. 65—68.*

¹⁸ BORIS ZDERCIUC, *Cu privire la situația social-economică în localitățile din sudul raionului Beiuș, regiunea Crișana, specializate în meșteșuguri artistice (sec. XVII—XX), în Studii și cercetări de etnografie și artă populară, București, 1965, p. 53—66.*

¹⁹ AUREL TRIPON, *Monografia almanah a Crișanei, 1963, p. 113—123.*

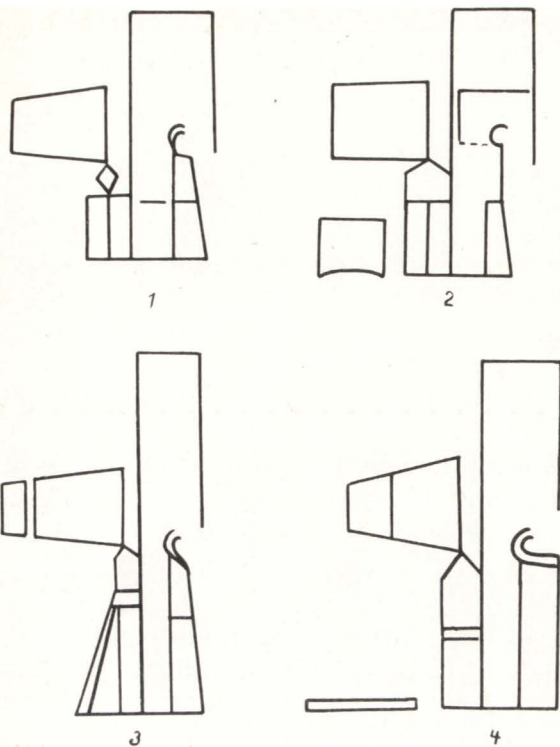


Fig. 2. — Croiul sumanelor: 1, bazinul Crișului Repede; 2, valea Barcăului; 3, bazinul Crișului Alb; 4, croiul sumanului din Târcaia (maghiar).



Fig. 3. — Motive ornamentale din aplicații de postavuri suprapuse, folosite în depresiunea Beiușului de sumănari locali.

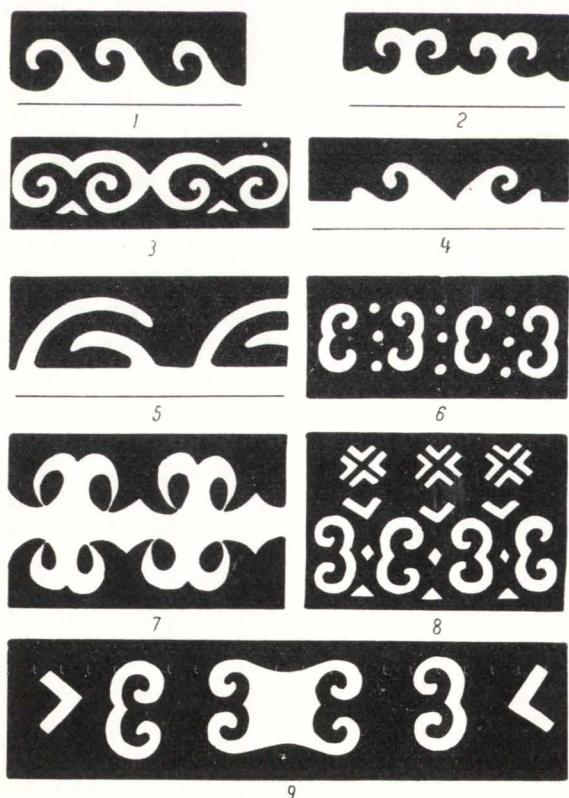


Fig. 4. — Motivul «cîrligul», realizat prin decupare de postavuri: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, bazinul Crișului Alb; 5, bazinul Crișului Repede; 1, 3, 7, 9, bazinul Crișului Negru (sumănari locali).

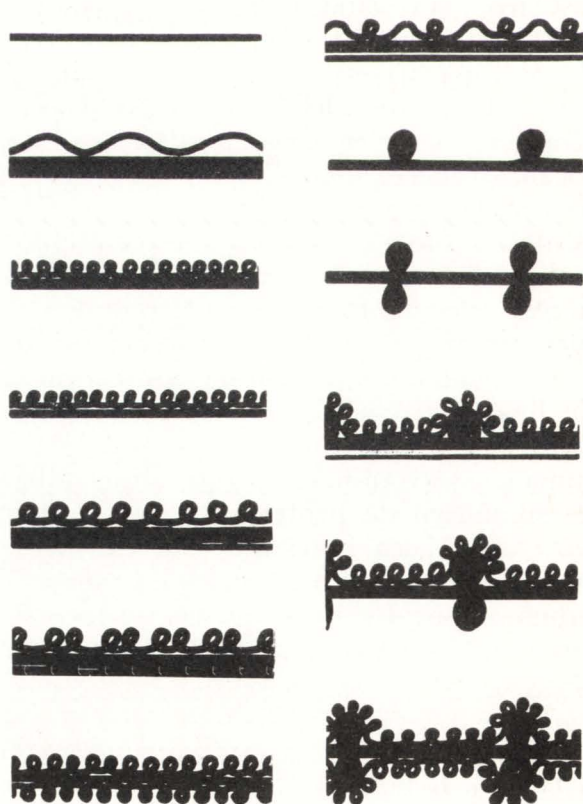


Fig. 5. — Modalități de folosire a găitanelor.

O ușoară diferențiere se poate sesiza și în privința lungimii și a croiului sumanelor. Sumanele bărbătești sînt întotdeauna mai lungi, cele femeiești mai scurte. Pe lângă această constatare, general valabilă, sesizăm că sumanele din Cîmpia Aradului și din Țara Zărandului sînt mai lungi, cele din depresiunea Beiușului au lungime potrivită, pe cînd cele din jurul Aleșdului și din Sălaj sînt scurte.

Croiul sumanului este deosebit de simplu, păstrînd pînă azi caracterul arhaic prin elemente morfologice drepte, dispuse pe lățimea inițială a materialului. Fața — paha — și spatele sînt croite dintr-o bucată, nefiind tăiată decît la gît și în față la mijloc. Aripile, croite puțin evazat, lărgesc paha în față. Atît spatele, cît și paha sînt lărgite de la talie în jos prin introducerea a doi sau trei clini. În față, pe cele două aripi, cam la înălțimea taliei, peste deschizătura lăsată drept buzunar sau « jib » cum i se mai spune și peste pumnari, se aplică postavuri colorate, denumite bertile. Mîneca este completată cu o pînză mai lată numită « băgătură » sau « adăugeală ». Peste clini se aplică de asemenea 1—2 fișii de postav numite « ranț ». Ranțul pe « sucitură » se pune lângă clini și ranțul pe subsu-oară pe pînza care lărgeste și totodată leagă paha de spatele și de mînecele sumanului. Gulerul, o fișie îngustă de 5—6 cm, prins de aripi, de pahă și de spate, completează această piesă de port.

Toate sumanele din Țara Crișurilor au aceeași structură morfologică, pînă și cel purtat de maghiarii din Valea Crișului Negru, din jurul Beiușului. Mici deosebiri constatăm în forma gulerului, în numărul și dimensiunile clinilor, cît și în faptul că mîneca este sau nu completată cu băgătură sau adăugeală.

Pe toată aria tratată, gulerul este îngust, în afară de cel purtat în Valea Barcăului și în parte în Valea Crasnei (Sălaj). Aici, gulerul de formă pătrată, de dimensiune redusă, pare să fie, după numele sumanului — « suman cu glugă » —, o reminiscență a glugii.

În afară de puținele cazuri izolate, sumanele se croiesc cu un clin în față și doi clini în spate. Clinul din față este aproape dreptunghiular, pe cînd cei din spate sînt în formă de trapez îngustat spre talie. Cu cît sumanele sînt mai lungi (Cîmpia Aradului), cu atît clinii sînt mai largi. În localitățile unde se poartă sumane scurte și deci nu e nevoie de o lărgime mai mare, se pune fie un singur clin în spate, care este totodată și mai îngust (în partea apuseană a depresiunii Beiușului), fie se pun doi clini, care, însă, sînt prinși printr-o cusătură. Excepție prezintă sumanul aproape drept purtat de maghiarii din Tărcaia, unde clinul are formă dreptunghiulară. Mîneca nu are băgătură în Sălaj și în jurul Aleșdului.

În afară de deosebirile existente între grupuri de sate, diferențieri mai mici se semnalează și după funcția sumanului (de sărbătoare sau de lucru), după sex și vîrstă. Sumanele pentru lucru sînt mai puțin ornamentate, dar nu arareori se folosește cel de sărbătoare, devenit uzat. Sumanele executate pentru copii sînt cu totul identice celor confecționate pentru adulți, doar la proporții reduse. Diferențele de vîrstă, ca și cele privind starea socială, sînt marcate prin alegerea materiei prime și reducerea sau extinderea ornamenticii și mai ales prin restrîngerea, respectiv intensificarea, gamei cromatice.

Ornamentația sumanelor crișene, determinată de însăși structura lor morfologică, este bogată și variată. În general, cîmpurile ornamentale sînt dispuse pe guler, pe bertilele aripilor și ale buzunarelor, pe piept, la locul de îmbinare și pe « ranțurile » clinilor, pe colțurile din jos, pe pumnarii mînețelor și uneori pe tivitură, de jur împrejurul sumanelor. Înseși încheieturile stanurilor, care se întăresc printr-o fișie simplă de postav sau prin mai multe fișii de diferite culori, oferă prilej de înfrumusețare.

Preponderența ornamenticii pe anumite părți ale sumanului, cît și folosirea unor anume materii prime pentru ornamentare sînt definitorii în caracterizarea ornamenticii sumanelor pe zone sau grupuri de sate.

Se folosesc următoarele materiale de ornamentație: postavul, găitanele, lînica și așa pentru broderie. De cea mai mare și chiar universală folosință dintre aceste materiale ornamentale este postavul. Se cunosc mai multe calități de postav. « Anglie prima », postav de cea mai bună calitate, folosit în special în cazul cînd se cere ca marginile postavului să fie zimțate. « Anglie a doua » este o calitate mai puțin pretențioasă, folosită la diferite

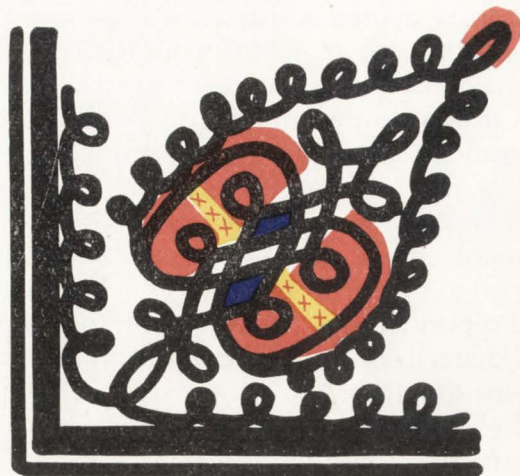
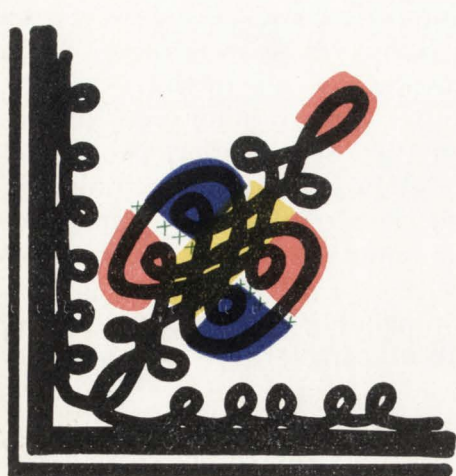
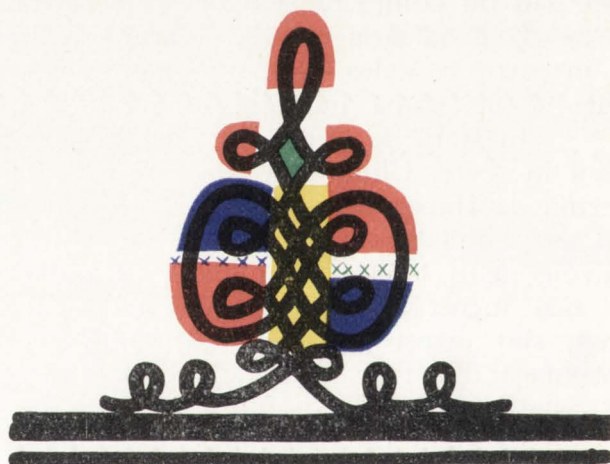
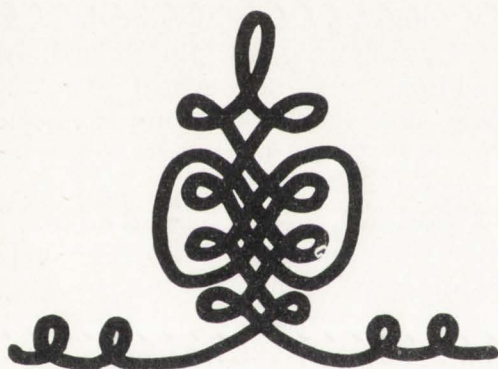
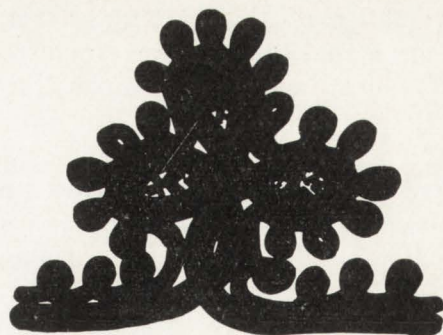


Fig. 6. — Variantele motivului « stric ».

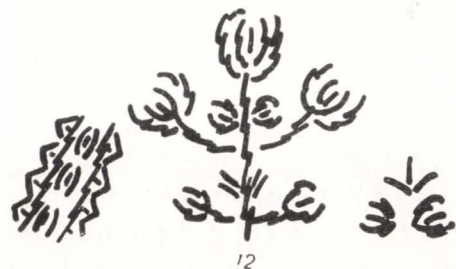
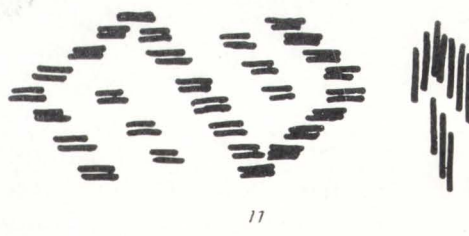
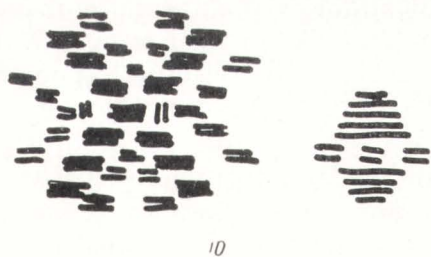
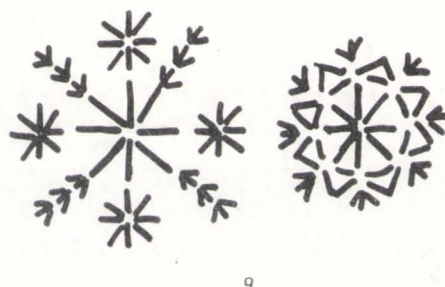
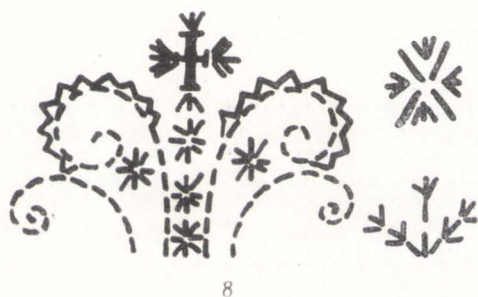
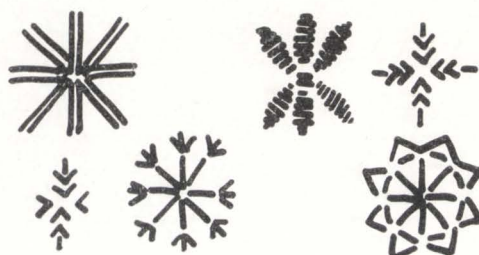
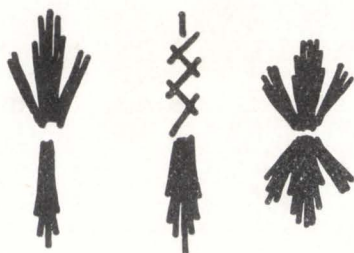
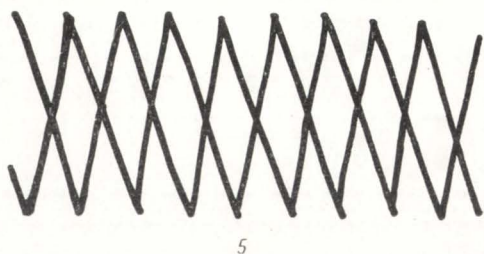
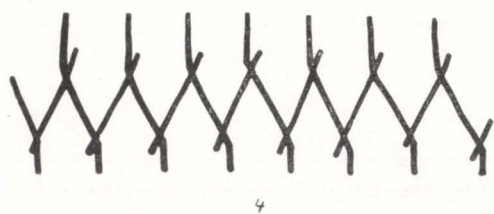
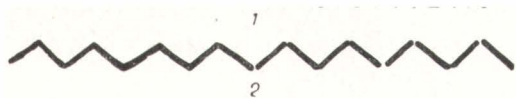


Fig. 7. — Împunsături și motive ornamentale realizate prin cusături: 1, 2, cusături simple (în toată zona tratată); 4, capra (în toată zona tratată); 3, 5, variantele cusăturii în cruce (în special Sîrbești—Chereluș); 6, 7, bazinul Crișului Alb; 8—11, depresiunea Beiușului (folosit de sumănari locali); 12, 13, valea Barcăului.

cusături în special la tivituri. Găitanele numite « şinore » sînt folosite în două variante: « boritaşul », mai gros, de lînă, şi « şuitaşul », puţin mai rigid, din aţă. « Bîrca » este o lînă fină, folosită la cusutul ornamentelor florale şi la diferite cusături.

Din aceste cîteva materiale, aplicate în diferite tehnici şi în felurite combinaţii, se realizează compoziţii ornamentale din cele mai variate.

Postavul este cel mai frecvent folosit la tivituri. Singur, îndoit, sau dublat cu alte fişii de postav colorat, postavul se fixează la tivitura sumanelor, formînd postăvitura, denumită în unele locuri « rafa pe roată ». El poate fi folosit simplu, fiind doar brodat cu « bîrcă » (Sălaj).

În depresiunea Beiuşului, în localităţile nedeservite de sumănarii de Sîrbeşti, pe fişiile de postavuri se aplică postavuri de altă culoare, decupate în forme diferite: dreptunghiuri, romburi, cercuri înlănţuite sau alte figuri geometrice, care amintesc frunza « gorunului » sau « calea fără gătat ». Aceste postavuri mărginite de colţuri sînt cusute cu aţă de culoare contrastantă şi permit să se întrevadă postavul de altă culoare pus dedesubtul lor. Suprapunerea a 6—7 straturi de postav de diferite culori, zimţuite la margine şi prinse cu o cusătură foarte fină, formează « blana de la piept » sau într-o formă rotunjită « spicul cu roată », pe bertilele unor sumane mult apreciate din jurul Butenilor.

« Cîrligul », motivul cel mai des întîlnit în toată cîmpia Aradului şi vestul Zărandului, dar şi în depresiunea Beiuşului, este realizat prin decuparea şi suprapunerea a două straturi de postav colorat. Dimensiunile, plasarea singulară orizontală sau verticală a cîrligelor, combinarea acestora, reliefarea prin culoare cînd a cîrligului, cînd a conturului acestuia, asocierea cu diferite tehnici de cusături prilejuiesc diferenţieri nu numai după grupuri de sate, dar şi după sex şi vîrstă. Diferenţele de culoare ale postavului folosit drept fond şi a celui decupat pot şi sîrvesc ca semne distinctive între sate cu aceleaşi tipuri de sumane. Astfel, în satele Chişlaca, Craiva, Mărauş, în loc de postav roşu, cum este folosit la Beliu, se aplică postav verde.

Din bucăţele de postav tăiate mărunt în formă romboidală, numite « pui », în care alternează roşul cu negrul, se realizează « pene cu pui » sau şiruri ornamentale de cea mai mare fineţe (Buteni, Aciuţă). Fineţea ornamentaţiei face să ne gîndim la eleganţa şi migala ornamentelor de pe olurile din Bîrsa ²⁰.

Prin combinarea unor pătrate sau cercuri monocrome de postav şi prin conturarea lor cu alte culori de postav, organizate în motive formînd cruci, pătrate, romburi sau cercuri, se obţin ornamente care sînt plasate în colţurile de jos ale pahei sau ale aripilor, în special la grupul de sate din depresiunea Beiuşului unde nu activează sumănarii din Sîrbeşti. Aplicaţii de postav, formînd « cîrlenciul » şi « tăiteii », prinşi şi cusuţi cu bîrcă sau mătase colorată, sînt des întîlniţi pe sumanele din bazinul Crişului Repede ²¹.

Din postav se taie fişii înguste, « şirinci », care la rîndul lor pot fi folosite în multe şi variate forme. În grupul de sate din împrejurimea Aciuţei (vestul Zărandului), şirinka roşie de postav se coase, ca şi găitanele, în linie sinusoidală, formînd şerpariu, cu sau fără cruci, eventual cu roată.

Din 3—4 şirinci, în două sau trei culori, împletite în jurul « drugălăii » (cînepă groasă de calitate proastă), se formează « sucitura », care se aplică la încheieturile clinilor şi, în cazuri rare, pe piept. Sucitura apare pe clinii sumanelor din tot cuprinsul Țării Crişurilor, în afară de aşezările din bazinul Crişului Repede. În grupul de sate din jurul Pietroasei, la Gurba, Sudrigiu, apare uneori chiar dublat. Lipseşte însă de pe sumanele purtate la lucru. Într-un număr restrîns de sate din jurul Sîrbeştilor — Fînaţe, Vărzari, Călugări, Petrileni — cusătura se aplică şi pe piept.

Capătul şirincilor, tăiat în fişii mai înguste, formează ciupii.

Ciupii, numiţi « străjiţe » la Sîrbeşti şi « boituri » în părţile Aleşdului, pot avea diferite forme şi dimensiuni. Mici şi rotunzi, plasaţi orizontal, în şiruri, sînt des folosiţi în grupul de sate din Valea Roşiei. Tăiaţi dreptunghiular, ei alternează în roşu şi negru pe

²⁰ FL. B. FLORESCU, TEREZA MÓZES, *Ceramica populară din regiunea Crişana*, 1967.

²¹ TEREZA MÓZES, *Portul popular din bazinul Crişului Repede*, Muzeul Oradea, 1968.



Fig. 8. — Suman de Sîrbești
(Crișul Negru)

Fig. 9. — Blana de la pieptul șubei de Buteni
(bazinul Crișului alb)



pieptul sumanelor sure, sau în negru și verde pe sumanele albe din Valea Crișului Repede. În aceeași alternanță se folosesc boituri rotunde pe pumnarele și buzunarele aceluiași sumane, cât și pe cele din Valea Barcăului. Ciupii, în forma unor pompoane mari, plasați ritmat pe bertilele aripilor, pe buzunare, pe pumnari, apar într-un singur centru izolat din cîmpia Aradului, la Chereluș.

Găitanele, totdeauna negre, singure, în formă de șuitaș sau în combinație cu « boritaș », sînt folosite exclusiv de sumănarii din Sîrbești, pentru centrele deservite de ei, în afară de Buteni, Almaș, Cuied, Bîrsa. Aceste găitane de proveniență industrială erau realizate înainte în cadrul gospodăriei și au o funcție dublă. Ele servesc drept chenar sau tivitură de jur împrejurul sumanelor, în jurul buzunarelor, la încheietura dintre aripi și paha, dar formează și ornamentația gulerului, colțurilor și elementului ornamental principal de pe piept numit « stric ». Acesta din urmă apare numai pe sumanele din jurul satelor Sîrbești, Sicala, Gurba, Cermei, Răpsig, Bocsig.

Suitașul se aplică în multe variante, începînd de la linia dreaptă la cea sinusoidală șerpuitoare, cu colțșori rotunjiți numiți « jurlufi ». La rîndul lor, jurlufii pot fi mai mărunți sau mai mari, apar la aceleași intervale (Beliu) sau cu interferențe. Pot forma singuri șiruri sau pot fi folosiți de o parte și de alta a unei fișii înguste de postav roșu, sau alături de fișia lată, neagră, pe « boritaș » (Cermei, Gurba). De asemenea, îi întîlnim formînd un singur șir sau dublat. Găitanele mai late se folosesc în general întinse. Cînd sînt întoarse în formă de rozetă poartă numele de « părușene ». În această formă se aplică în grupul de sate din jurul localităților Sicala, Gurba, Cermei.

Stricul din șuitaș este un motiv complex, realizat prin aplicarea neîntreruptă a șnurului. Este întîlnit – ca și găitanele, de altfel, – numai pe sumanele din Sîrbești și pe cele din Cîmpia Aradului, plasat pe colțurile din jos ale pahei și pe piept. Uneori este înconjurat în formă de pară de jurlufi. Apare simplu (Cermei), în trei (Bocsig) sau combinat cu aplicații de postav roșu sau în tricolor care se pun în parte sau în întregime sub motivul descris anterior.

Tehnicile de cusături folosite la ornamentarea sumanelor sînt puține la număr. Cusătura cea mai frecventă este aceea asemănătoare cu pasul mașinii, folosită cu caracter ornamental la fixarea aplicațiilor de postav. Cusătura în cruce se utilizează în toate variantele posibile ca tivitură, la sumanele unde nu se aplică șnur sau tivitură de postav (Chereluș). O variantă a cusăturii în cruce este « capra », aplicată pe încheieturile liniilor cu scopul de a ține sumanul « mai desfăcut », puțin mai larg. Prin împunsături simple se realizează șiruri de linii paralele (musculițe), în zig-zag (colțșori) sau întretăiate, formînd stelute în 6 sau 8 colțuri.

Cel mai des folosită este cusătura plină, cu care se realizează motive florale frecvent întîlnite în depresiunea Beiușului și în special în valea Barcăului.

Cusături variate se aplică și pe « șuba postăvită », cum i se zice la Nadăș. Motivul « cîrligului », numit « cărigă », nu lipsește nici de pe acest suman.

În concluzie, se pot spune următoarele:

1. Sumanele din Țara Crișurilor sînt confecționate parte de către sumănarii din Sîrbești – sat specializat în sumănărit – parte de sumănarii locali.
2. La ornamentația sumanelor se folosesc aplicații de postav, găitane și broderii, preponderente și universale fiind aplicațiile de postav.
3. Găitanele sînt aplicate numai de sumănarii din Sîrbești și numai la grupul de sate din cîmpia Aradului.
4. Ornamentațiile de broderie, direct pe pănură, sau pe aplicațiile de postav, sînt preponderente în Sălaj.
5. Sumanele din Țara Crișurilor, cu toate diferențele de ornamentare semnalate, se prezintă unitar.

O COLECȚIE DE ARTĂ PLASTICĂ ÎN BUCUREȘTI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Din donațiile unor colecționari ca Scarlat Virnav¹, Donici², Negri³, Dasiade⁴, Diamandescu⁵ ș.a. se formase în 1860 Pinacoteca ieșeană. După ce pusese bazele unei importante colecții de pictură, Mihail Kogălniceanu⁶, lovindu-se de totala lipsă de înțelegere a guvernului lui Dimitrie Sturza, se vedea nevoit să vîndă în anul 1887, peste graniță, această colecție. În 1890, Dr. V. A. Urechia⁷ inaugura la Galați o însemnată bibliotecă ce cuprindea în încăperile ei un muzeu mixt, care număra printre exponate și o serie de picturi. Cu doi ani înainte de încheierea secolului, dr. Const. Esarcu își lăsa averea, inclusiv colecția de artă, Ateneului român pe care îl fondase.

În studiul de față ne vom ocupa de o colecție de mai mică importanță din punct de vedere al numărului operelor de artă plastică. Avînd în vedere însă că o parte din aceste picturi au trecut în patrimoniul unor muzee, între care și Muzeul Republicii, am socotit că este util, ca pornind de la documentul care atestă transacționarea unor tablouri în anul 1884, să furnizăm o parte din istoricul lor. De altfel, se remarcă în general, în muzeografia noastră, din cauza lipsei documentelor însoțitoare, imposibilitatea de constituire a pedegree-ului operelor respective.

¹ N. E. IDIERU, *Istoria artelor frumoase*, București, tip. Gutenberg, Joseph Göbl, 1898, p. 293—294.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ PETRE OPREA, *Mihail Kogălniceanu, colecționar de artă*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, Edit. Academiei, 1965.

⁷ ION DRAGOMIR, *Din activitatea de cercetător, colecționar și muzeograf a lui V. A. Urechia*, în *Revista muzeelor*, III (1966), nr. 5, p. 413—417.

La 24 iunie 1884 a fost emis, de către JEAN BARON EDER⁸, un așa numit «certificat», care menționează transferul proprietății unui lot de opt tablouri, contra sumei de două mii lei, din patrimoniul său, în cel al lui EMANOIL PROTOPO-PESCU-PAKE din București. Dăm în cele ce urmează textul actului:

« C e r t i f i c a t »

Prin care certific și fac cunoscut că am vîndut lui d-ul P. Protopopescu¹⁰ pentru suma de

⁸ Cf. Ecaterina Protopopescu-Pake, nora lui Emanoil Protopopescu-Pake, în prezent în vîrstă de 87 ani, proprietara documentului, care deține informația că Jean Baron Eder ar fi fost atunci consul al Austro-Ungariei la București. Vezi și adresa Ministerului Afacerilor Externe, Oficiul de studii și documentare, nr. 21/2200/1967, înregistrat la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România sub nr. 35/3.I.1968: «... Din datele aflate în arhivă, reiese că o persoană cu un nume asemănător — baron d'Eder Charles — a funcționat în calitate de consul, după cum urmează: de la 25 aprilie 1846 pînă la 18 iulie 1846 ca interpret la Agenția Austriei din Iași; de la 28/10 noiembrie 1856 pînă la 21/3 februarie 1867 în calitate de agent și consul general al Austriei la București ». După toate probabilitățile, este vorba de una și aceeași persoană, care purta ambele nume: Jean și Charles.

⁹ Pe partea stîngă a documentului: sus marca în cerc (tipărit): TIMBRU PROPORȚIONAL. CLASA III-A DE LA 100 LA 200 LEI; dedesubt, timbru sec, rotund: ROMANIA (TIMBRU) cu stema țării; jos ștampila rotundă, cu tuș albastru-verzui: REGATUL ROMÂNIEI, București/COMISSAR (SIC) SECȚIUNEA...

¹⁰ Este vorba de Emanoil Protopopescu-Pake, inițială «P» fiind pentru Pake (v. G. DEM. TEODORESCU, *Biografia lui Protopopescu-Pake*, București, Tip. și fonderia de litere Thoma Basilescu, 1899, p. 5).

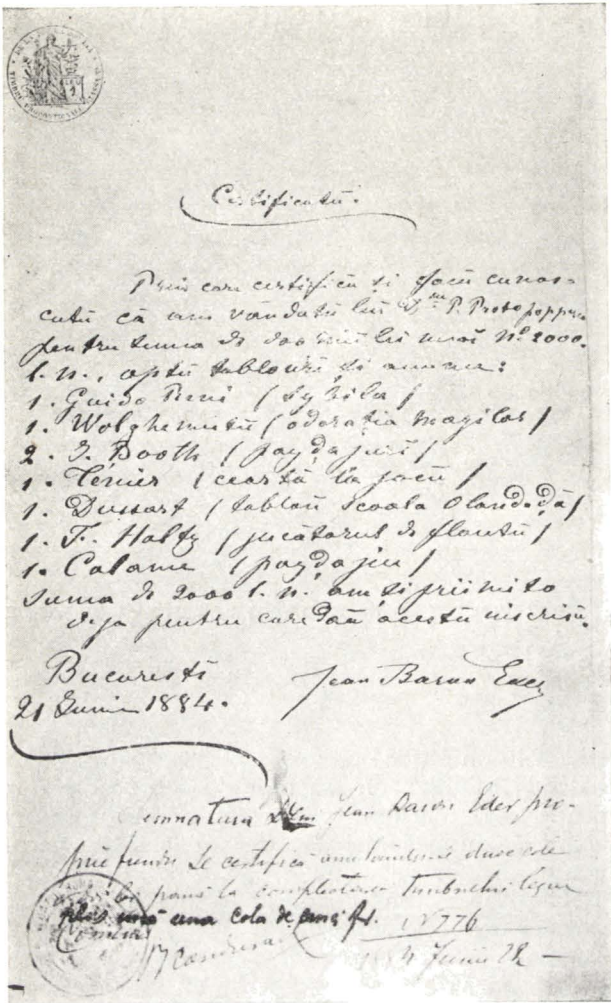


Fig. 1. — «Certificatul» din 21 iunie 1884.

doo mii lei noi No ¹¹ 2000 l.n., opt tablouri
și anume:

1. Guido Reni (sybila)
1. Wolghemut (adorarea magilor)
2. J. Booth (paydajuri)
1. Tenier (ceartă la joc)
1. Dussart (tablou școala olandeză)
1. T. Haltz (jucătorul de flaut)
1. Calame (paydaji)

Suma de 2000 l.n. am priimito (sic) deja pentru
care dau acest înscris.

București (ss) Jean Baron Eder
21 iunie 1884 »

Din datele relatate mai sus, am văzut că există
indicii care să pledeze pentru calitatea de consul
al Austriei la București a lui Jean Baron Eder¹²;
deci vânzătorul prezenta garanțiile de integritate
morală ale unei persoane care fusese și împuterni-
cita cu afaceri a unui mare stat.

¹¹ «No.» este folosit probabil pentru «în cifre»;
după cum se vede de altfel din întreg textul documentului,
consulul austro-ungar nu cunoștea bine limba română.

¹² Vezi nota 8.

Cumpărătorul, Emanoil Protopopescu, fusese în
anul 1876, adică puțin timp înainte de încheierea
acestei tranzacții, prefectul Poliției capitalei¹³. În
partea de jos a actului și în continuare pe verso
există certificarea semnăturii, ce atestă identitatea
persoanei vânzătorului¹⁴ și care se efectua pe vremea
aceea de către comisariatele de poliție.

În imobilul din str. Biserica Enei, colț cu Bd.
N. Bălcescu¹⁵, casă demolată mai târziu, în anul
1938, și pe locul căreia se află acum blocul Dunărea,
Emanoil Protopopescu își constituie colecția de
artă plastică, ce va cuprinde, după cum vom vedea,
și alte opere care se vor alătura lotului menționat
în document¹⁶.

În holul de intrare erau două sculpturi, care
înfățișau, una din ele Muzica (Î. = 1,810 m, sem-
nată și datată pe soclu «Luigi Crippa din Milano
fece <1871>», marmură albă), iar cealaltă Dansul
(Î. = 1,810 m, nesemnată, nedată, marmură
albă). Factura ultimei lucrări fiind aceeași cu cea
a primei, sîntem îndreptățiți să o atribuim aceluiași
autor (fig. 2).

Cu ocazia demolării acestui imobil, ambele
sculpturi au fost depozitate în curtea unei case din
str. Brezoianu. Demolarea urmărindu-le și aici,
cele două lucrări au fost transportate în curtea sediu-
lui din Calea Victoriei al Muzeului de istorie a
orașului București, unde se mai găseau la data
redactării prezentei expunerii. Ulterior, am aflat că ele
s-au dat în custodie Școlii de Muzică nr. 2 din Bucu-
rești. (Reiese deci utilitatea acestor cercetări, în urma
cărora unele opere de artă își găsesc un adăpost.)

În cele ce urmează, reîntorcîndu-ne la lista
picturilor conținute în documentul menționat, vom
analiza, pe cit posibil, fiecare operă în parte.

1. GUIDO RENI (pictor, gravor și sculptor ita-
lian, născut la Calvenzano, 1575, mort la Bologna,
1642): Sibila (fig. 3).

Tabloul (ulei pe pînză, 0,970 × 0,760 m, ne-
semnat, nedat) se află din anul 1951 în patrimoniul

¹³ Între 1888 și 1891, Em. Protopopescu-Pake a fost
primar al capitalei (v. G. DEM. TEODORESCU, *op. cit.*, p. 20—30),
interval în care, între alte lucrări edilitare, a tăiat bulevardul
care i-a purtat numele, în prezent Bulevardul Republicii.

¹⁴ Dăm textul acestei certificări, care figurează în josul
primei pagini a documentului: «Semnătura Dn. Jean Baron
Eder proprie fiind se certifică anulându-se două cole / a doi
lei pînă la completarea timbrului legal / plus încă una cola
de cinci fr.

Comisar,

ss. Condurache

Textul continuă pe pagina următoare sus:

«România

«Comisariat de Poliție Secția 18 București / semnătura
Dn. Jean Baron Eder proprie / fiind se certifică, anulându-se
două cole a doi fr. / și una a cinci franci pentru comple-
tarea timbrului legal

Comisar

(ss) Condurache

¹⁵ FRÉDÉRIC DAMÉ, *Bucarest en 1906*, București, Edit.
Socet & C-ie, 1907, repr. p. 142.

¹⁶ Informații Ecat. Protopopescu-Pake.

Nr. 776

1884 Iunie 22 »

Nr. 776

Iunie 22 »

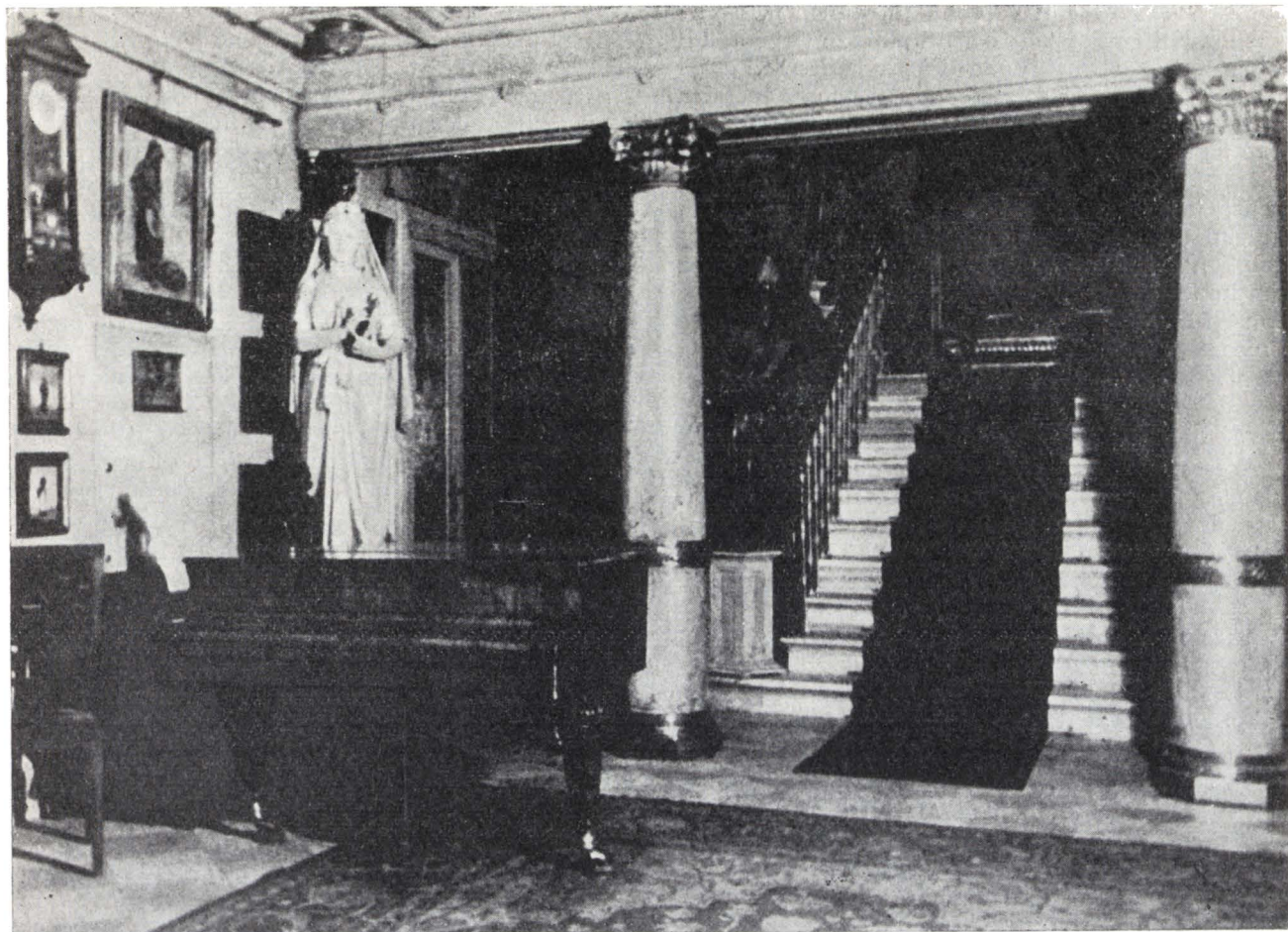


Fig. 2. — Hol din casa Protopopescu-Pake.

Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, fiind cumpărat de fostul Comitet pentru artă din colecția D-nei Viorica Protopopescu, o succesoare a lui Emanoil Protopopescu-Pake, și figurează în prezent la secția de artă universală, sub nr. inv. 1533.

Același subiect ca în tabloul nostru l-a tratat Guido Reni în tabloul de la Uffizzi, intitulat « Sibila cumeică », în picturile de la Palazzo Bianco din Genova, precum și în lucrarea expusă la Kunsthistorisches Museum din Viena¹⁷.

Tabloul are pe verso, pe șasiu, un mic sigiliu, rotund (Ø cca. 1 cm) în ceară roșie. Până în prezent nu a putut fi identificat; cercetările continuă.

Tot pe verso, la dreapta jos pe pinză, este o etichetă tipărită, purtând un număr, probabil de colecție¹⁸, cu următorul text:

« GUIDO RENI »

< No. > 6 « La Sibylle »

« DE GRANDEUR NATURELLE, VUE À
MI-CORPS, ROBE GRISE À ORNEMENTS

¹⁷ PAOLA DELLA PERGOLA, « Studiu despre Guido Reni » în *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart/Begründet v. Ulrich Thieme u. Felix Becker/herausgegeben v. Hans Vollmer. Leipzig, Edit. E. A. Seemann (vol. XXVIII, 1934).*

¹⁸ Eticheta are pe verso un alt text, referitor la o altă pictură.

JAUNES, LES ÉPAULES NUES, ELLE LÈVE
LA TÊTE REGARDANT LE CIEL. SUR UNE
TABLE, DEVANT ELLE, EST UN BRASERO
EN ARGENT QU'ELLE DÉCOUVRE.
BELLE PEINTURE DU MAÎTRE, D'UNE
PARFAITE CONSERVATION.

TOILE HAUT 1 M.; LARG., 75 CENT.»

2. MICHAEL WOLGEMUT: Adorația magilor

Tabloul a fost vândut de către succesori, pierzându-i-se cu totul urma. Din fotografia rămasă se poate vedea că era executată pe lemn și că era de mari dimensiuni, dacă o comparăm cu tabloul din ultimul plan, care se află la Galeria Națională și ale cărui dimensiuni le cunoaștem (Gh. Tattarescu: « Portretul protopopului Iancu Iconomu », 0,970 × 0,730) (fig. 4).

După concepție, pictura pare a fi fost executată de către germanul Michael Wolgemut¹⁹, născut la Nürnberg în 1434, mort în aceeași localitate în anul 1519. Pictor și desenator pentru xilografură, Wolgemut a fost maestrul lui Albrecht Dürer.

Modul de a compune, atitudinea Madonei, gestul mîinii, toate sînt foarte asemănătoare cu « Logodna mistică a Sfîntei Ecaterina », a aceluiași

¹⁹ SIGMUND SOLDAN, *Die Gemälde von Dürer und Wolgemut, Nürnberg*, Sigmund Soldan <f.a.>.

autor de la Alte Pinakothek din München. Scena «Adorației magilor» o întâlnim în opera lui Wolgemut²⁰ de mai multe ori, ca subiect de aripă de altar, lucru ce pare verosimil și pentru lucrarea menționată în document. Lucru demn de remarcat este faptul că în timp ce la altarele din prima fază a creației sale, ca de pildă la cel al bisericii din Feuchtwangen, Wolgemut compune fundalul auriu, într-un alt altar executat mai târziu la biserica Sf. Iacob din Straubing, autorul evoluează în concepția sa, înlocuindu-l cu peisajul. Pe aceeași linie de concepție mai evoluată, în privința fundalului, se situează și tabloul nostru, care în partea din dreapta are ca fundal un crîmpei de peisaj.

3. JAN BOTH: Două peisaje

Acestor lucrări, executate probabil de către olandezul Jan Both, li s-a pierdut urma prin vânzarea lor, de către succesorii colecției, unor particulari.

4. TENIERS: Ceartă la joc

Aceeași situație, ca la poziția precedentă.

5. DUSSART: Amor rănit.

Pictura (ulei pe pînză, 0,515 × 0,410, nesemnat, nedatat), care se află în prezent în colecția unuia dintre succesori²¹, este executată probabil de către Christiaen Jansz Dussart²² (Duisart), născut la Anvers, în 1618 și mort la Amsterdam, către sfîrșitul anului 1682 sau începutul celui următor.

Artistul a executat portrete și s-a afirmat de asemenea în pictura istorică. Numele pictorului este mai puțin cunoscut prin operele sale, care sînt rare, cit prin relațiile sale cu Rembrandt și membrii de familie ai acestuia. Christiaen Dussart a fost tutorele Corneliiei, fiica Hendrikiei Stoffels, și în această calitate el a luat parte la evenimentele familiei, după moartea lui Rembrandt.

Tabloul de față poate fi mai puțin atribuit lui Cornelis Dussart, de asemenea pictor olandez din aceeași epocă. De acest autor ne-am ocupat în anii trecuți, efectuînd și identificarea unei gravuri de la Cabinetul de stampe al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, reprezentînd un «Interior de circiumă» și care figura înainte ca operă a lui Adriaen van Ostade (publicată ca lucrare a lui Cornelis Dussart în catalogul subsemnatei referitor la Expoziția de grafică olandeză din secolul al XVII-lea, sub nr. 130, repr. XII). Acel Cornelis Dussart apare aproape în exclusivitate ca autor de scene din viața zilnică țărănească, tratate în maniera lui Adriaen van Ostade.

6. HALS (?) FRANS (?): Jucătorul de flaut

Tabloului, îndepărtat prin vânzare, de asemenea i s-a pierdut urma.

²⁰ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.*

²¹ Colecția Ecaterina Protopopescu-Pake, unul dintre succesorii colecției de față, care a mai fost menționată în textul notelor.

²² *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.*

7. ALEXANDRE CALAME (Vevey 1810 — Mentone 1864)²³: *Peisaj cu scenă biblică.*

Autorul, pictor și gravor elvețian de renume, a fost discipol al lui Poussin și Claude Lorrain. Lucrările sale, destul de puțin numeroase, sînt răspîndite în Elveția, Franța și Germania, majoritatea în muzee. Cele mai interesante sînt de mari dimensiuni, deoarece ele nu sînt variante ulterioare ca cele mici.

«Peisajul cu scenă biblică» (ulei pe pînză, 0,960 × 1,420, dreapta jos, abia vizibile, urmele unei semnături: C...E), care se află în prezent în colecția Ecaterina Protopopescu-Pake, înfățișează trăsăturile caracteristice ale picturilor autorului citat.

Cu această din urmă lucrare se încheie seria de tablouri conținută în documentul menționat la începutul acestui studiu. Acestui prim grup i se adaugă alte cîteva lucrări de artă românească și străină, care de asemenea au figurat în colecția de față și vor fi analizate succint în cele ce urmează²⁴:

ANONIM FLAMAND sau GERMAN, secolul al XVII-lea: *Peisaj cu ruine* (col. prof. Simeon Luca).

Ruinele din partea dreaptă a picturii sînt resturile unei biserici gotice; în rămășițele de arhitectură se mai văd urmele unui portal și cîteva ferestre cu murluri gotice.

Tabloul (ulei pe pînză, 0,325 × 0,230, nesemnat, nedatat), are pe verso, sus în stînga, urmele unei ștampile rotunde indescifrabile, precum și a unei alte ștampile dreptunghiulare, de asemenea indescifrabilă.

DIEHL: *Portretul lui Tudor Hagi Tudorache.*

Tabloul (ulei pe pînză, 0,940 × 0,770, semnat stînga jos: Diehl) se află din anul 1961 la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, secția de artă românească modernă și contemporană, fiind inventariat sub nr. 6657; a provenit prin achiziție din colecția Ecaterina Protopopescu-Pake. Colecționara îl moștenise, portretizatul fiind un străbun, în linie directă, al soțului ei decedat.

Pictura reprezintă pe Tudor Hagi Tudorache (1768—1848)²⁵, unul dintre primii neguțători români, care mergeau și aduceau cu chervanele mărfuri de la Lipsa. A fost căsătorit cu Elena, fiica unui logofăt Fierea. După aspectul pinzei, portretul pare apocrif, astfel încît autorul este probabil un artist cronologic ulterior, după părerea noastră eventual Hugo von Diehl (München 1831—München 1883).

GHEORGHE TATTARESCU (Focșani 1818 — București 1894); *Portretul protopopului Iancu Ionomu.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ Informație Ecaterina Protopopescu Pake

²⁵ Cf. Ecaterina Protopopescu-Pake, care deține informația din documentele familiei că Tudor Hagi Tudorache, fiind însoțit cu fiica unui logofăt Fierea (primul ascendent cunoscut: Tudor Tudoran din Curtea de Argeș), a avut copii pe Marghiolița, căs. Moescu, Elena, căs. Stelescu, Luxița, căs. Dancovici, apoi pe Costache, căs. cu Elena Hagi Panteli, Gheorghe, căs. cu Maria Nikitsch din Viena, și Iancu, însoțit cu Paulina Braboreanu.



Fig. 3. — Guido RENI: « Sibila ».

Tabloul (ulei pe pânză, 0,970 × 0,730, semnat și datat spre mijloc: Gh. M. Tattarescu/1878) figurează în patrimoniul Muzeului de artă, secția de artă românească, sub inv. nr. 1551, provenind din colecția St. Georges, unde a ajuns prin donația lui Em. Protopopescu-Pake, fiul inițiatorului colecției de față.

Portretizatul, tatăl inițiatorului colecției, a fost protopopul capitalei între anii 1852 și 1874 și se pare că ar fi avut o simpatie expresă²⁶ față de revoluția de la 1848. Un studiu premergător acestui tablou, existent la Muzeul Tattarescu, este tabloul (ulei pânză reantolată, 0,690 × 0,570, nesemnat, nedatat) provenind de la unul din succesorii colecției, prof. Em. Protopopescu; într-o rea stare de conservare, a fost restaurat în condiții deosebit de grele de către colegul nostru Octav Coroiu.

O altă pictură provenind din colecția Protopopescu, existentă la Muzeul Tattarescu, este:

GHEORGHE TATTARESCU: *Țăranul de la Dunăre.*

Compoziția (ulei pe pânză, 0,975 × 1,380, semnat și datat dreapta jos: Gh. Tattarescu/1875) a stîrnit interes în străinătate la Expoziția universală de la Viena din 1873²⁷ (fie că a fost expusă într-o altă variantă, fie că autorul a postdatat lucrarea menționată). Tabloul interpretează plastic fabula cu același titlu a lui La Fontaine.

Alte lucrări care au figurat în colecția Protopopescu au fost:

CAROL POPP DE SZATMARY (Cluj 1812 – București 1888): *Țăranca în port bănășean*

Această acuarelă (datată stînga jos «Banatul 1874»; semnată dr. jos: «SZATHMARY») face parte dintr-o suită de opere ale artistului, ce ilustrează caracterelor tipologice și etnografice ale țăranului român. Executînd litografiile cu asemenea subiecte, deschizînd în capitala Transilvaniei expoziții cu tipuri de locuitori ai satului românesc din Principate, Szatmary a contribuit la timpul său la o mai bună cunoaștere a tuturor românilor²⁸.

Atelierul lui GH. TATTARESCU: *Sindrofie în Casa Pake*

Lucrarea (ulei pe pânză lipită pe carton, 0,655 × 1,115, colțurile rotunjite, nesemnată, nedată) are valoare de document al vieții societății bucureștene din acea epocă. Face parte dintr-un grup de patru panouri (dintre care menționăm numai trei, cel de al patrulea prezentînd interesul primelor),

²⁶ Informație G. Wertheimer, directoarea Muzeului Gh. Tattarescu, care deține știrea de la decedatul prof. univ. Em. Protopopescu-Pake, și anume că Iancu Ionomu ar fi închinat slujbe pentru succesul revoluției.

²⁷ N. E. IDIERU, *op. cit.*

²⁸ G. PELEANU, P. OPREA, ȘT. DIȚESCU, P. CONSTANTINESCU, B. BEDNARIK, de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, I. FRUNZETTI de la Institutul de istoria artei al Academiei, *Galeria Națională. Ghid*, București, Edit. Meridiane, 1965, p. 18.

toate în col. Ecat. Protopopescu-Pake. Acestea erau fixate pe tavanul din salonul imobilului menționat²⁹.

Personajul dinspre centrul compoziției, dreapta, care declamă în picioare, este Coquelin Ernest³⁰, numit și Coquelin Cadet, actor francez, în vizită în vremea aceea în țara noastră. Comic de vervă bufonă, el reușise să-și creeze un renume și peste hotarele patriei sale³¹. În grupul de bărbați din stînga, am identificat de la stînga la dreapta, în ultimul rînd în picioare, pe următorii: primul, dr. Paul Petrini, medicul de mai tîrziu al pictorului Nicolae Grigorescu, al patrulea personaj, Gh. Hagi Tudorache, nepotul lui Tudor Hagi Tudorache, de care am mai vorbit, și socrul lui Em. Protopopescu; al cincilea e probabil dr. V. Babeș³², iar cel de-al șaselea, șezînd, este Gh. Dim. Vernescu; apoi, între lămpi, amfitrionul: Emanoil Protopopescu-Pake. (Neidentificați, următorii: Colibășeanu și d-nele Colibășeanu, Vernescu, Poenaru-Bordea, Protopopescu-Pake și d-ra Laptev)³³.

Atelierul lui GH. TATTARESCU: *Scenă de interior*

De data aceasta, valoarea pur documentară a lucrării (ulei pe pânză lipită pe carton 0,655 × 1,115, colțurile rotunjite, nesemnat, nedatat) este depășită de evocarea cu oarecare măiestrie artistică a atmosferei de viață familială bucureșteană către acest sfîrșit de secol al XIX-lea. Personajele³⁴, în special copilul așezat pe jos, prezintă asemănări cu modul de exprimare al lui George Demetrescu-Mirea.

Atelierul lui GH. TATTARESCU: *Vedere din Cișmigiu*

Pictura (ulei pe pânză lipită pe carton, 0,655 × 1,115, colțurile rotunjite, nesemnat, nedatat) înfățișează un crîmpei al vechiului București, cu lacul Cișmigiu, înainte de asanarea care a avut loc între anii 1888 și 1890³⁵. Este instructiv poate a da un citat din Frédéric Damé³⁶, care reușește să schițeze în cîteva linii acest aspect: «... Quand venaient les grandes pluies ou la fonte des neiges, la petite rivière <Dimbovița> s'enflait et inondait les quartiers de la rive droite et surtout le quartier d'Izvor, qui devenait un village lacustre où l'on se promenait en pirogue, en même temps qu'elle transformait le jardin Cișmigiu en gre-

²⁹ Informație Ecat. Protopopescu-Pake.

³⁰ Idem.

³¹ După ce obținuse la conservator premiul I pentru comedie, Coquelin Cadet fusese numit la Odeon și apoi la Comedia franceză.

³² Informație avocat Petre Petrini, fiul dr. Paul Petrini, din București.

³³ Informație Ecat. Protopopescu-Pake.

³⁴ După informațiile Ecat. Protopopescu-Pake, grupul din jurul pianului este format din membrii familiei Colibășeanu, iar doamna de pe canapea e Sofia Ion Poenaru-Bordea.

³⁵ Această lucrare s-a executat din inițiativa lui Em. Protopopescu-Pake, pe vremea cînd era primar al capitalei.

³⁶ FRÉDÉRIC DAMÉ, *op. cit.*, p. 110–111.



Fig. 4. — Michael WOLGEMUT: « Adorația magilor ».

nouillère et le rendait impraticable pour quinze jours.

Puis venaient brusquement les fortes chaleurs, et tous ces coins marécageux, où l'eau croupie se chargeait de moisissures vertes ou de pellicules irisées, répandaient dans la Capitale la fièvre paludéenne et la fièvre typhoïde».

Încheiem enumerarea operelor care au figurat în această colecție cu o serie de lucrări, între care un bust în marmură al lui Em. Protopopescu, executat de Ion Georgescu în 1891, deci cu doi ani înaintea morții portretizatului (colecția prof. Simeon Luca), două portrete de Sava Henția, reprezentând pe Gh. Dimitrie Vernescu, membru în Con-

siliul de stat al lui Al. I. Cuza, și pe soția acestuia (colecția Scarlat Calimachi) și alte câteva picturi, dintre care menționăm « Fuga lui Aenea din Troia » de Mihail Dan și « Cap de bătrîn » de Alex. Elliescu (ambele în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, secția de artă românească modernă și contemporană).

Prin relatarea acestei expunerii, socotim că ne-am îndeplinit o datorie profesională, fixînd pentru moment locul cunoscut al celor citorva opere de artă care au agrementat interioarele uneia din casele Bucureștiului de altădată.

BEATRICE BEDNARIK

Karl Storck, primul dintr-o familie de artiști a căror activitate, în țara noastră, s-a întins de-a lungul a mai bine de un veac, s-a născut în 1826, la Hanau, ca fiu al lui Johann Ludwig Storck, țesător de ciorapi de mătase din Neustadt, și al soției sale Juliana, născută Klee¹.

Despre ucenicia în orașul natal și apoi la Paris, de unde pleacă alungat de violența revoluției din 1848; despre venirea lui la noi în țară, angajarea ca giuvaergiu la Iosif Resch din București, apoi ca sculptor de stucaturi în atelierul lui Moritz Fles cu care ajunge asociat; și despre înființarea unui atelier propriu în care a lucrat până în anul 1855 s-a scris².

În anul 1857 lichidează întreprinderea înghesbată în București și pleacă la Viena, apoi la München³. În diferite scrieri despre artist, s-a afirmat că s-ar fi înscris la Academia de artă din acel oraș, unde ar fi urmat trei semestre⁴, reîntorcându-se în București în 1858. Aceste afirmații se sprijină pe notițele întocmite de către Carol Storck fiul, cu puțin înaintea morții sale (1926), pentru uzul familiei și aflate în arhiva Muzeului Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck. Or, din scrisorile lui Karl Storck către soția sa Clara⁵ rezultă că acesta a sosit la Viena la 17 iunie 1857, după un drum plin de neprevăzut în timpul căruia a trebuit să alerge o oră și jumătate peste văi și dealuri între Lichtenfels și Bauberg, ca să poată prinde trenul, în așa fel încît, atunci cînd s-a urcat în vagonul care se și pusese în mișcare, era să leșine de oboseală. După ce a stat cîtva timp la Viena, a plecat la München plin de speranțe, încîntat de frumusețile văzute, dar fără să cunoască pe nimeni în oraș. Își propune să închirieze o locuință și, după venirea soției și a fiilor lor, Robert și Carol (viitorul sculptor), să închirieze un atelier.

În scrisoarea următoare din München, datată 25 iunie 1857, Karl îi comunică soției că nu a putut intra la Academia regală de artă din acel oraș deoarece cursurile se sfîrșeau peste patru săptămîni, iar înscrierile trebuiau făcute, conform regulamentului, de la începutul ciclurilor. Trebuind să aștepte pînă în toamnă și fiind lipsit de mijloace materiale, cere să i se trimită bani. Dacă nu îi va primi, va fi obligat să lucreze undeva ca gravor și de aceea scrie la București prietenilor săi Neumaister, Tabary, Tattarescu și Benisch, rugîndu-i să încerce a-i procura o comandă. Adresa din München era: la Franz Pfeiffer, Klaviermacher,

Singstrasse Nr. 31/0⁶. La 4 iulie 1857, tot din München, trimite o nouă scrisoare soției, la Hanau, prin care o încunoștințează că a închiriat o locuință și o pofteste să vină la el cu copiii, dar o înștiințează că are foarte puțini bani, în așa fel încît orice *zwanziger* contează. O îndeamnă să fie econoamă, să nu facă daruri la plecare și să joace la loterie, în speranța că poate vor cîștiga și-și vor acoperi golerile⁷.

Aceleași mari griji bănești rezultă și din scrisoarea din 12 iulie 1857, cînd dă și noua adresă⁸: München, Augustenstrasse Nr. 20. Frămîntările sînt confirmate de scrisorile din 10 și 12 iulie 1857 ale prietenilor lor, Alexandrina Neumaister și preotul Robert Neumaister, care o informează pe Clara că amicii lui Karl din München și-au schimbat atitudinea și nu îi dau ajutorul promis, adăugînd: «soțul tău ne-a scris că el crede acum mai mult ca oricînd că va veni în curînd în București⁹», unde prietenii îl așteptau să sosească peste șase săptămîni. Aceasta însemnează renunțarea lui Karl de a urma cursurile de la Academia regală din München.

La 4 octombrie 1857, Karl Ihm, fratele soției lui Karl Storck, scrie acestora din Hanau la București, trimițînd informații de acasă: «Mai tîrziu am să vin și eu la voi la București [...] mie nu-mi mai place la Hanau pe care aș vrea să nu-l mai văd niciodată pentru că în București este altă viață decît la Hanau...»¹⁰. În sfîrșit, din scrisorile lui Ludwig Storck, tatăl sculptorului, rezultă că el și Karl au părăsit Münchenul și Germania încă din august 1857.

Toate aceste informații inedite stabilesc că notițele¹¹ lui Carol Storck, scrise aproape un secol mai tîrziu, în care afirmă că tatăl său ar fi urmat trei semestre la Academia regală de arte frumoase din München și că s-ar fi reîntors în București abia în decembrie 1858, sînt greșite, bătrînul Karl Storck neputînd dobîndi o cultură universitară din cauzele arătate. A fost, deci, un autodidact, ceea ce îl face cu atît mai interesant și dă și mai mult relief creației sale artistice ulterioare.

Dosarul succesiunii lui, necunoscut pînă în prezent, dă amănunte asupra preocupărilor sale intelectuale. Inventarul încheiat cu ocazia morții sale conține titlurile volumelor din biblioteca ce a lăsat¹², și anume: operele complete ale lui

⁶ Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, fond Karl Storck, nr. 30723—752, act 30748.

⁷ Ibidem, act nr. 30749.

⁸ Ibidem, act nr. 30750.

⁹ Copie în proprietatea Ellei Storck.

¹⁰ Copie în proprietatea Ellei Storck.

¹¹ Arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck, mapa Carol Storck junior.

¹² Arhivele statului, oraș București, fond Trib. Ilfov, S. III civ. cor. dos. nr. 440/1887, p. 28 verso, 29. În cele ce urmează, numele autorilor care nu au fost identificați în fișierul Bibliotecii Academiei s-au transcris cu ortografia cu care au fost menționați în inventarul aflat în dosarul sus-arătat al succesiunii Karl Storck.

¹ Conform actului de botez din 28 mai 1826 al parohiei evanghelice Marienkirche din Hanau, aflat în arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

² GÜNTHER OTT, *Sculptorii din familia Storck*, București, 1940.

³ BARBU BREZIANU, *Karl Storck*, București, 1955, p. 11.

⁴ EM. BUCUȚĂ, *Artiști de ieri, în Boabe de grîu*, martie 1933, p. 181 și E. A., *Karl Storck — Zum 140. Geburtstag des Bildhauers*, în *Neuer Weg*, 28 mai 1966, p. 4.

⁵ Scrisoare din 18 iunie 1857. Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, fond Karl Storck, nr. 30723—752, act nr. 30747.

Shakespeare, șaptesprezece volume din clasicii români și greci, Schiller, operele complete ale lui Ovidiu, multe cărți de istorie universală și germană, analele lui Tacitus, lucrări de geografie, *Das Niebelungenlied*, discursuri politice, operele istorice și politice ale lui Heinrich von Treitschke, enciclopedia lui G.G.A. Gallatti cu hărți astronomice, 35 de hărți istorice și multe ilustrații, crestomația franceză a doctorului Karl Ploetz, apoi gramatici române (I. Alexie; Ioan Cionca), gramatici franceze, trei volume din istoria universală a lui Stegher, cărți de geometrie, de științe naturale, de literatură etc.

Din domeniul artei găsim lucrările: Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1848, volum stufos în care este prezentată evoluția artei sub toate aspectele, de la primele începuturi și până în timpurile noi; Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, trei volume, Stuttgart, 1853–1854; *Payne's Universum und Buch der Kunst*, Leipzig, Dresden, Wien und Berlin; șase volume din lexiconul pentru artele instructive; arhitectura lui Veniol; arhitectura arabilor; atlas pentru costume; dicționar de mobilier francez; două volume din desenul tehnic de Schreiber; școala dulgherului de Harress; nouă fascicule cu desene după monumente de Beche; desene după monumente de Maurer; desene după monumente de Grecumis; ornamente de Lessing; Pulcher, *Biserica bizantină*; 64 de fascicule publicând tezaure din arta italiană; două volume despre costumele naționale etc. În ceea ce privește sculptura, se aflau în biblioteca lui Karl Storck următoarele lucrări: C.E. Boch, *Anatomisches Taschenbuch, enthaltend die Anatomie des Menschen*, Leipzig, 1844; C.E. Boch, *Hand-Atlas der Anatomie des Menschen*, 1864; anatomia de Harles. Karl Storck nu s-a mulțumit numai să le privească, ci a făcut exerciții, unele dintre desenele sale în culori după planșele arătate păstrându-se până astăzi¹³.

După cum se vede din inventarul bibliotecii sale, pe lângă talent, Karl Storck avea o minte larg deschisă pentru toate domeniile de activitate intelectuală și o cultură puțin obișnuită timpului când a trăit, ceea ce explică și varietatea preocupărilor lui: el a executat lucrări de orfevrărie, gravură, cizelură, pictură, sculptură în lemn, sculptură în piatră, ceramică; a activat ca profesor la Școala de belle-arte; a fost inițiator al Turnverein-ului din București, importator de marmură și alte materiale necesare lucrărilor de artă din țară, creator al regulamentului Școlii evanghelice de la noi, consilier al Consulatului german din Țara Românească și Moldova. Vorbea româna, franceza, germana și italiana¹⁴.

Aceste cunoștințe în variate domenii, talentul și îndelunga experiență ca artist sculptor, precum și munca neobosită dovedită de intensă sa activitate explică succesul său la noi în țară, numărul mare de comenzi primit de la autorități și de la



Fig. 1. — I. Bărbulescu, Portretul lui Karl Storck către sfârșitul vieții. Ulei pe pânză. Proprietate Ella Storck (foto G.P. Nedelcu).

particulari și alegerea lui de către domnitorul Alexandru Ion Cuza ca prim profesor de sculptură și perspectivă¹⁵ la Școala de belle-arte de curînd înființată în București. Prestigiul său deosebit a făcut ca, în 1879, să fie desemnat de către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice ca membru în comisia însărcinată cu constatarea stării lucrărilor de restaurație la biserica episcopală Curtea-de-Argeș, alături de Theodor Aman, arhitectul Săvulescu și Th. Ștefănescu, directorul general al ministerului.

Raportul acestei comisii cuprinde o enumerare a realizărilor de pînă la acea dată și o aspră critică a felului în care s-a făcut restaurarea. Componenta comisiei — Aman, pictor; Săvulescu, arhitect; Ștefănescu, director general în minister — arată că partea din raport privitoare la sculptură constituie aportul lui Karl Storck, singurul specialist în acest domeniu din alcătuirea ei. Așa fiind, se pot cunoaște părerile artistului privind modul în care arhitectul André Lecomte du Noüy

¹³ Muzeul de artă Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

¹⁴ După informațiile date de Ella Storck, care deține și documente în acest sens și căreia îi mulțumim pentru bunăvoința ce ne-a arătat.

¹⁵ BARBU BREZIANU, *op. cit.*, p. 14–15.



Fig. 2. — Karl Storck, Studiu pentru costum de boier. Machetă din ghips pe schelet de lemn. Proprietate Ella Storck (foto G.P. Nedelcu).

a înțeles să-și îndeplinească misiunea, și acestea nu sînt măgulitoare.

În ceea ce privește lucrările de sculptură executate la biserica episcopală, comisia constată că sînt imitate cu fidelitate și acuratețe după vechile modele, dar modificările introduse de către André Lecomte du Noüy sînt calificate ca regretabile și se exprimă convingerea, nouă la vremea cînd a fost scrisă, că: «în restaurări nu este permis să se facă cea mai mică inovațiune, fiindcă aceasta alteră caracterul primitiv al operei, și aduce anomalii în mersul regulat al istoriei artei»¹⁶.

Ornamentele adăugate de Lecomte du Noüy la acoperișul cupolei bisericii, care nu existau mai înainte, sînt considerate greoaie, lipsite de mișcarea grațioasă și puritatea ce caracterizează restul ornamentației.

Crucile fuseseră în mod defectuos aurite, lucrarea nefăcîndu-se la foc, și se vor spăla curînd. Se recunoaște contribuția fostului giuvaergiu, om

de specialitate care s-a pronunțat în perfectă cunoștință de cauză, arătînd defecțiunea tehnică de lucru (nu s-a aurit la foc) și urmările acestei lipse (se vor spăla curînd). Este interesant că, în răspunsul său, arhitectul André Lecomte du Noüy recunoaște justetea criticii aduse de către Karl Storck, afirmînd că toate crucile au fost înapoiate pentru a fi reaurite¹⁷.

Punctul 6 al raportului se ocupă de balustrada făcută la suprafața solului și împrejurul cantharului și al bisericii, care împiedică să se vadă soclul pe care era așezat monumentul, scurtînd și postamentul. Se emite și argumentul că zăpada și ghețurile de pe acoperișuri, în timpul iernii, se vor înfunda în această galerie, ceea ce va aduce prejudicii clădirii.

Lecomte du Noüy răspunde oarecum supărat, fără să găsească o soluție de îndreptare și aduce un amănunt interesant în ceea ce-l privește pe Karl Storck: soclul pe care este așezată biserica episcopală de la Curtea-de-Argeș, ca și postamentul, sînt opera acestuia¹⁸.

Cîteva alineate mai jos reapare opinia specialistului sculptor-pietrar: pietrele vechi nu trebuiau răzuite, cum a făcut Lecomte du Noüy «fiindcă umiditatea ce au pietrele cînd ies din carieră se evaporază și se formează la suprafața lor un strat cristalin de săruri calcare, care strat conservă foarte bine piatră și pe care răzuiala'l face să dispară. Afară de aceasta, tonul natural dat de timp este cel mai mare farmec ce poate avea un edificiu... Dacă diferența de ton agasa, ar fi fost permis ca piatra cea nouă să se vopsească în tonul cel vechi, iar nu să se comită o eroare și contra frumosului și contra bunului»¹⁹. Opinia, și sfatul, aparțin fără îndoială lui Karl Storck, după cum rezultă din amănuntele pe care le dă și pe care numai un sculptor le putea cunoaște.

În 1866—1867, Karl Storck a fost însărcinat să efectueze, și a executat, un model din lemn de tei și de mesteacăn al bisericii episcopale de la Curtea-de-Argeș, care a fost prezentat în cadrul expoziției internaționale de la Paris²⁰. Reducția este făcută la scară și toate amănuntele sînt sculptate cu grijă de bijutier. Aceasta înseamnă că artistul cunoștea monumentul ca nimeni altul, motiv care ne îndeamnă să-i atribuim tot lui întreg pasajul următor din raportul comisiei: «...ornamentele [...] în care este țesută monastir. de Argeș sînt de o finețe rară și de un relief foarte mic, prin urmare trebuie neapărat un fond colorant care face să reiasă și mai mult finețea lucrului, poate o culoare ușure chiar și pe d'asupra ornamentelor, însă aurirea ar fi trebuit înlăturată, dacă nu de tot, cel puțin în mare parte, fiind că aurul ca să se poate supra-pune are trebuință a fi aplicat pe o altă vopsea cleioasă trecută de mai multe ori, așa

¹⁷ Monitorul oficial, nr. 282, 1879, p. 7924.

¹⁸ Ibidem, col. 2.

¹⁹ Ibidem, p. 7921, col. 2 și 3.

²⁰ REMUS NICULESCU, *Grigorescu la Fontainebleau*, în S.C.I.A., 1—2, 1957, p. 231. Astăzi proprietate a Muzeului de artă Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

¹⁶ Monitorul oficial, nr. 282 din 15 decembrie 1879, p. 7921, col. 1. Ministerul a publicat în acel Monitor oficial atît raportul comisiei, cit și răspunsul lui Lecomte du Noüy.

încît în cele din urmă înecă acele delicate ornamente și dă un aspect metalic și de falsitate acestei frumoase dantele în piatră. [...] este un sacrilegiu ca să ascundem sub foi metalice atîtea forme frumoase și variate, atîtea linii capricioase și o vegetațiune în piatră atît de fantastică. Ornamentele de la monumentul ce ne preocupă fiind semănate cu profusiune, și spațiul dintre ele fiind foarte îngust, aurul face să dispară toate detaliurile, și aspectul general devine desastros, precum se poate vedea în cît-va din alăturatele ornamente puse în paralele»²¹.

Cel care poseda desenele și traforurile tuturor ornamentelor bisericii era Karl Storck, care o sculptase fidel în lemn. Deci el a fost acela care a furnizat materialul documentar al raportului și, desigur, tot el a explicat comisiei greșelile subliniate mai sus, ca unul care le-a constatat în timpul cînd lucra la reproducerea întocmai în lemn a bisericii.

Adîncimea criticii în ceea ce privește restaurarea sculpturii pune în lumină temeinicia cunoștințelor profesionale ale lui Karl Storck și arată că biblioteca pe care a lăsat-o a fost utilizată cu folos²². În același timp, pune în lumină cîntea intelectuală a artistului care nu a tranzacționat și nu a acoperit defectele restaurării, deși era legat prin interese materiale de arhitectul Lecomte du Noüy, așa cum rezultă din corespondența dintre ei, nestudiată pînă acum.

La 12 mai 1877, A. Lecomte du Noüy scrie de la Curtea-de-Argeș lui Karl Storck, «sculpteur à Bucarest, Strada Tergoveste», anunțîndu-l că, prin același curier, a trimis Ministerului Instrucțiunii publice și cultelor un raport prin care cere să i se plătească artistului suma de 2 972 fr. ce i se datorau pentru furnitură de marmură, rugîndu-l să-i confirme primirea banilor. Aceasta era urmarea scrisorii din 1 mai 1877, expediată tot de la Curtea-de-Argeș, ca răspuns la misiva pe care Karl Storck o trimisese arhitectului A. Lecomte du Noüy și prin care îi cerea lichidarea contului dintre ei în valoare de 9 792 fr. Lecomte du Noüy se scuză arătînd că plata, pe care ar fi făcut-o neapărat dacă ar fi avut la dispoziție fonduri, nu depinde de el. Or, se află într-o mare lipsă de bani în așa fel încît nu poate plăti nici măcar salariile muncitorilor. Afirmă că a trimis ministerului socotelile pe anul 1876, privitor la suma de 6 820 fr. ce se cuveneau artistului și că aceste socotele sînt acum depuse la dosar. Din cei 9 792 fr. cuveniți artistului pentru anul 1877 în curs, i se mai datorau 2 972 fr. pe care ar fi fericit dacă ministerul i-ar achita²³.

Ies în evidență greutățile financiare cu care s-a realizat restaurarea bisericii episcopale de la Curtea-de-Argeș, ca și legăturile cordiale dintre A. Lecomte du Noüy și Karl Storck. Această

corespondență între cei doi a continuat chiar și în anul 1879, an în care artistul a semnat raportul critic de care ne-am ocupat mai sus.

La 16 ianuarie 1879, din Curtea-de-Argeș, Lecomte du Noüy scrie lui Storck că îl autoriză să-i expedieze în gara Tîrgoviște cele patru bucăți de marmură alese de «uvrierul C. Psalti» și care îi vor servi să sculpteze ornamentele fine ale cantharului. Prețul lor era de 484 lei. În continuare, îl roagă să mai trimită marmură de bună calitate, la Pitești, pe adresa comisionarului Franke.

La 20 ianuarie 1879, Lecomte du Noüy îi cere lui Karl Storck să-i procure o coloană de marmură din Italia, de aceeași culoare ca cele trei precedent trimise, dimensiunile fiind 1,80 m lungime și 0,33 m diametru. Din scrisoare rezultă că Storck sculpta capitellurile necesare restaurării și le trimitea lucrate la Pitești. I se comandă încă patru bucăți, indicîndu-i-se dimensiunile. Privitor la o bucată mai mare de marmură, Lecomte du Noüy îi cere să o lucreze și să o taie la București, ceea ce va ușura transportul ei pînă la Curtea-de-Argeș²⁴.

La 6 februarie 1879, Lecomte du Noüy confirmă primirea a patru capitelluri pentru suma de 497 lei. Totodată roagă pe artist să-i trimită un lucrător care să taie marmură cu ferăstrăul, cerînd să i se indice prețul.

Pe verso, cu creionul, Storck a făcut un concept de răspuns din care se vede că întrebuiința lucrători inferiori și lustruitori pentru tăiatul marmurii. Aceștia își aveau cu toții familiile în București, pe care trebuiau să le întrețină pe timpul cît vor lucra la Curtea-de-Argeș. Prețul unui lucrător era de 6 lei ziua, plus costul drumului dus și întors, plus plata zilelor pierdute cu drumul.

La 21 februarie 1879, Lecomte du Noüy îi scrie să-i trimită astfel de muncitori, deși i se par scump plătiți, avînd nevoie de ei. Totodată cere lui Storck să-i trimită și unelte pentru tăiatul marmurei, deoarece el nu posedă. Cheltuielile le va plăti conform pretențiilor artistului²⁵.

Legăturile aproape permanente, într-un fel sau în altul, ale lui Karl Storck cu partea de sculptură a restaurării bisericii episcopale de la Curtea-de-Argeș sînt, astfel, deplin dovedite. Aceste legături explică de ce Ministerul Cultelor și Lucrărilor publice l-a numit în Comisiunea de examinarea lucrărilor în anul 1879. Karl Storck era cel mai indicat să cîntărească modul în care s-a realizat așezarea pietrelor și a marmurei sculptate în monument, cu atît mai mult cu cît, unele dintre ele, erau sculptate chiar de el.

Seriozitatea în muncă a lui Karl Storck se îmbina cu o deosebită rezistență fizică — reamintim goana de o oră și jumătate peste văi și dealuri ca să prindă trenul pentru Viena — și cu multă gingășie sufletească, așa cum rezultă din scrisorile care s-au păstrat²⁶, trimise soției sale Clara, dominate de un entuziasm menținut viu pînă la bătrî-

²¹ Monitorul oficial, nr. 282, 1879, p. 7921, col. 3.

²² Cu adresa nr. 20, din 27 septembrie 1877, direcțiunea Muzeului de istorie naturală roagă pe Karl Storck să-i indice rețeta și modul de lipire a fosilelor sparte. Act din Arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

²³ Toate aceste scrisori se află în original în mapa Karl Storck din arhiva sus-menționatului muzeu. Mulțumim Gabrielei Storck pentru amabilitatea cu care ni le-a comunicat.

²⁴ Originalele în arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, fond Karl Storck, nr. 30723 — 752.

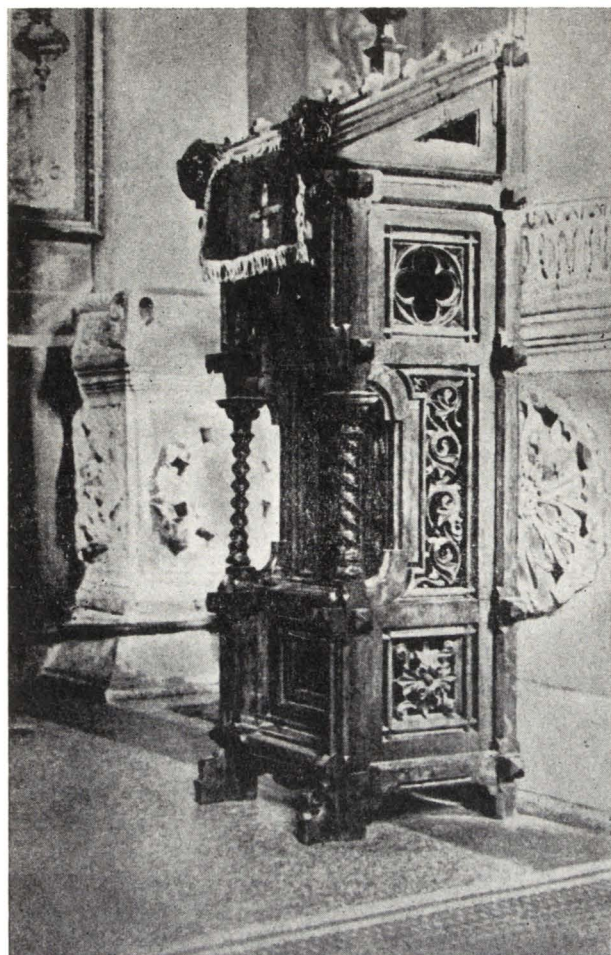


Fig. 3. — Tetrapod din biserica Antim. Sculptură în lemn de Karl Storck (foto G.P. Nedelcu).

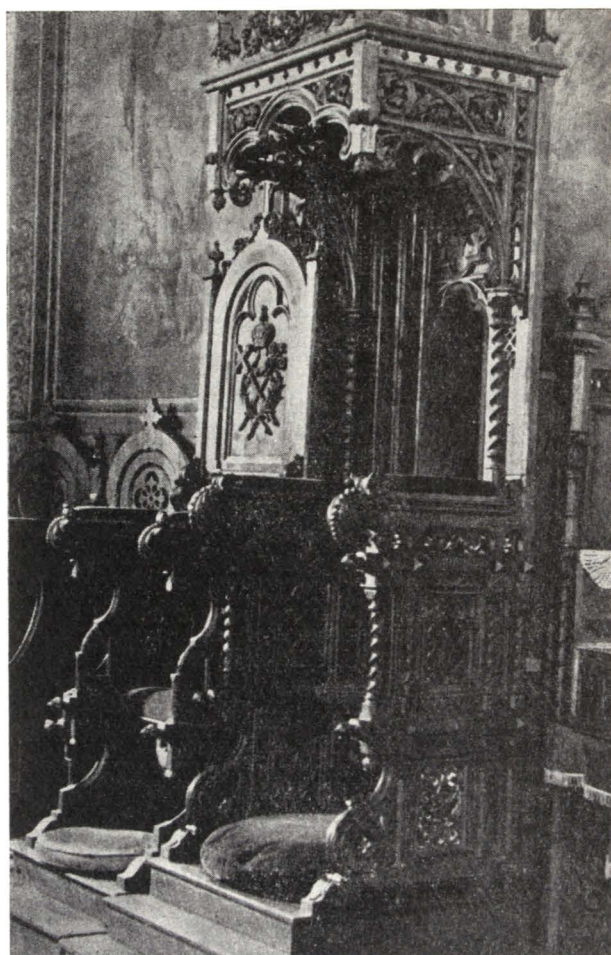


Fig. 4. — Scaunul domnesc, jețul de alături și strane din biserica Antim din București. Sculptură în lemn de Karl Storck (foto G.P. Nedelcu).

nețe²⁷, de o sete neostoită pentru cunoaștere și manifestare, totul armonizat de mintea lui care înțelesese de timpuriu că în țara noastră, cu posibilitățile sale, era chemat să joace un rol multilateral și important²⁸. Se adaugă concepția specifică artiștilor din secolul trecut, foarte apropiată de mentalitatea medievală, conform căreia arta și meșteșugul se împerechează. În plus, era împins la lucru de nevoia acută de bani pentru întreținerea numeroasei sale familii. Ca să trăiască, artistul a acceptat și a lucrat de toate, de la socluri pentru clădiri (biserica episcopală de la Curtea-de-Argeș) și statui monumentale (spătarul Cantacuzino, domnița Bălașa etc.) pînă la sculptura în lemn a obiectelor de uz curent.

În anii 1861–1864, Karl Storck se angajează

²⁷ Între 4 ianuarie 1865 și 18 martie 1887, Karl Storck a funcționat ca profesor la Școala de belle-arte din București fără salariu, fiind retribuit numai pe o perioadă de cinci ani. A se vedea actul nr. 5919 din 20.V.1887 al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice în mapa Karl Storck, la Muzeul Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck.

²⁸ În acest sens, a se vedea ION JALEA, *Sculptura românească*, în *România literară*, nr. 60, din 8 aprilie 1933.

și execută mobilierul necesar bisericii Antim din București, aflată în renovare. Ca urmare a obligațiilor ce și-a luat, el încheie un contract «mit dem Tischmeister Karl Schun», căruia i-a comandat părțile lemnoase brute pentru: scaunul domnesc, scaunul arhieresc, amvonul, tetrapodul, iconostasul, catecumenul, suporturile coloanelor, galeria și cincizeci și cinci de strane. Lucrarea trebuia executată în stejar curat și uscat, îmbinările făcute puternic, șlefuirea și poleirea perfecte, așezarea lor în biserică în cele mai bune condiții. Prețul convenit cu tâmplarul era de 129 500 de piaștri²⁹, plătit în tranșe săptămânale, pe măsura înaintării lucrului, între 30 martie 1862 și 11 mai 1863. Planurile, devizele și sculptura aparțineau artistului.

După ce desenele au fost avizate de către Direcțiunea lucrărilor publice, s-a încheiat contractul cu ministerul, Karl Storck primind un aconto de 21.000 lei³⁰ și munca a început. Evident, pînă

²⁹ Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, I Acte I — 38, document 7.

³⁰ Arhivele statului București, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice, dos. 469/860, *Despre reparația mănăstirii Antim și plata arhitectului*, p. 14.

la terminarea definitivă a angajamentului s-au ivit și nemulțumiri. Astfel, P. Alessandrescu, «professor de dessemn la Gimnaziul Lazăr» cum se intitula, s-a plîns mărimilor timpului la 9 aprilie 1863 că nu poate termina ceea ce mai avea de făcut la biserica Antim fiindcă frații Babic nu au lucrat altarul și Storck nu a așezat lemnăria sculptată, ceea ce îl împiedică să determine spațiile unde să poată picta, și ceea ce îl împiedică să-și retragă garanția de care avea mare nevoie «fiind foarte costisitoare», deoarece plătea dobîndă pentru ea³¹. Ministerul admonestează pe Storck și acesta răspunde la 4 iunie 1863 că a terminat partea sa de lucru, dar nu poate plasa 11 strane, fiindcă nu au loc în biserică³². Ministerul ordonă lui Gaetan Burelli să verifice, după deviz și planuri, felul în care au fost executate sculpturile și să lămurească povestea celor 11 strane lipsă. Arhitectul șef se duce la biserica Antim și constată că artistul a confecționat și așezat la locul lor un amvon, un catecumen, 44 de jețuri atașate la pereți, un scaun domnesc, unul pentru episcop, două iconostase și doi tetrapozi, «toate acestea le am găsit lucrate cu măiestrie și în conformitate cu desemnurile... lemnul din care sunt lucrate... e de stejariu și care se vede a fi de bună calitate»³³. Cît despre cele 11 strane, consideră că ele ar încălca prea mult spațiul rămas liber și ar împiedica publicul să circule. Storck ceruse să i se scadă din preț costul stranelor nelucrate. Burelli, la sugestia preoților, propune ca, pentru diferența bănească, artistul să execute alte piese sculptate în lemn și se ajunge, astfel, la încheierea unui al doilea contract prin care Storck se obligă să facă pentru biserica Antim un fotoliu în altar, un jeț alături de tronul domnesc, două scaune pentru cîntăreți, una «lăveză sub portraiturei», un jeț sub scara amvonului, un vultur la amvon și armele de la jețul domnesc. La 27 februarie 1864 au fost gata și aceste noi piese³⁴. Amănunt amuzant: curiosul Ambrozie, îngrijitor al bisericii, scrie foarte speriat ministrului, la 17 iunie 1864, că unele dintre sculpturile de la strane, analoghine și catecumen s-au descleiat. Karl Storck le reapește, liniștindu-se astfel alarmatul călugăr³⁵.

S-a stabilit, dar, cu precizie mobilierul sculptat de către Karl Storck pentru biserica Antim. Chestiunea prezintă interes fiindcă, deși se știa că artistul avusese o contribuție la renovarea acestui locaș bisericesc, nu se lămurise ce anume lucrare, motiv pentru care se atribuia fraților Babic, autori numai ai altarului, întreaga sculptură din biserică.

În mapa rămasă de la artist s-au găsit schițe pentru mese, scaune, jețuri domnești, iconostase etc.³⁶, ceea ce demonstrează o activitate intensă



Fig.5. — K. Storck, Bustul lui Mihai Viteazul. Ghips. Proprietate Ella Storck (foto G.P. Nedelcu).

ca sculptor în lemn a lui Karl Storck. Aceasta nu trebuie să ne mire, deoarece sculptura mobilelor era atunci considerată ca o artă, Aman însuși, pictor prin excelență, sculptînd mobile (mese, dulapuri, scaune) pe care le iscălea cu mîndrie și le data³⁷.

La Biblioteca Academiei și în arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck se găsesc contracte și scrisori din care rezultă amănunte încă necunoscute asupra activității artistului. Astfel, prin scrisoarea din 13 decembrie 1867, sculptorul supune aprecierii eforturilor Spitalelor civile desenul și un mic model în ipsos al statuii (ce trebuia să fie monumentală) lui Mihail Cantacuzino, fondatorul aceluia așezămînt. Figura din marmură urma să fie cioplită dintr-o singură bucată și să aibă 2,15 m înălțime. Decorațiile în basorelief trebuiau să reprezinte momente istorice, iar prețul

³¹ Arhivele statului București, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice, nr. 1103, 1862, *Relativ la reparațiile generale la biserica Antim*, p. 101.

³² Ibidem, p. 143.

³³ Ibidem, p. 184.

³⁴ Ibidem, p. 258.

³⁵ Ibidem, p. 321 și 322.

³⁶ BARBU BREZIANU, *Cîteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck*, în S.C.I.A., nr. 1—2/1956, p. 347.

³⁷ Aflate în Muzeul Theodor Aman, ca și uneltele cu care au fost lucrate.

era de 82 000 lei³⁸, sumă care arată, prin importanța ei, cât de apreciat era artistul de către contemporani.

Prin adresa nr. 120 din 23 februarie 1873, Direcțiunea generală a Teatrelor, aparținând de Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice, anunță pe artist că, în ședința din 11 al lunii respective, comitetul teatrului a votat să se depună pe mormîntul Matildei Maria Pascaly, artistă dramatică, un bust de marmură ce va fi plătit din fondul teatrului. Ca atare, invită pe Karl Storck să se prezinte la orele două, simbătă 24 februarie, în cancelaria teatrului pentru a i se încredința executarea acestei opere care « să symbatisea oare cum pentru viitorime, prin portretul seu *Comediea* în care a escelat în cariera sa ». Semnează directorul general C. I. Stăncescu și secretarul G. T. Stătescu³⁹.

La 16 ianuarie 1877 se definitivează în București textul în franceză al contractului dintre G. Gotte-reau fils, arhitect, și K. Storck « marbier sculpteur », potrivit căruia acesta din urmă se obligă să execute părțile vizibile ale monumentului familiei Asachi. Din marmură de Carrara trebuia să facă opt pilaștri exteriori, ca și fețele cuprinse între ei, întreg interiorul capelei, « le couronnement de la coupole » și un pedestal pentru un bust. Din granit de Triest va executa « les pans coupés, le socle de la grille, les huit pilastres de la grille d'entourage ». Carelajul interior va fi din mozaic de marmură albă și neagră, iar din piatră de Pietroasa se vor executa primul soclu de la pămînt, cele trei trepte interioare și scara ce va coborî la cavou. Prețul era de 33 500 franci, plătit în rate, monumentul trebuind să fie început la 1 iulie și terminat la sfîrșitul lui octombrie. Amănunt deosebit: se menționează că, dacă va fi război (sîntem în anul 1877) și vasele de transport nu vor putea trece prin Marea Neagră, ceea ce va împiedica pe artist să aibă materialele necesare, termenul contractului se va prelungi pînă la deschiderea drumului pe mare⁴⁰.

În ordine cronologică se înscriu două scrisori din Paris ale sculptorului Ion Georgescu, elevul său, care îi comunică, la 24 martie și la 6 octombrie 1879, că va lua parte la un concurs de compoziție cu subiectul *Capul lui Pompei prezentat lui Cezar*. Din 97 de concurenți, nu au fost primiți decît zece, printre care și el. Tînărul își mărturisește frica, deoarece ceilalți admiși lucrau după natură de 10–11 ani, în timp ce el abia începuse. Speră, însă, într-un rezultat bun, obținerea medaliei deschizîndu-i drumul către Premiul Romei. Mai scrie că a început să lucreze de la 17 martie 1879 la statuia după natură intitulată *La Source*, pe care, terminînd-o, a expedit-o în țară la 4 octombrie 1879 și speră să ajungă în bune condiții, fiindcă a

ambalat-o într-o cutie cu găuri ca să se usuce pe drum deoarece era cam umedă⁴¹.

Într-un alt document, din 11 octombrie 1880, Divisiunea Școalelor din Ministerul Cultelor comunică lui Karl Storck că nu-i va prelungi lui Theodor Aman concediul cu încă două luni, decît dacă el își ia obligația să-l înlocuiască⁴².

La 12 iulie 1880, doctorul Dumitrescu-Severeanu, în calitate de casier al unui comitet format pentru ridicarea monumentului în amintirea Anei Davila, din marmură albă de Carrara (Statuario), îi pusese condiția: « Costumul statuei va fi ca de cultivatoare română și se vor săpa pe dînsul toate ornamentele ce se găsesc generalmente și obligatoriu brodat la acest costum »⁴³. Aceasta explică nota de realism care ne izbește la prima vedere a monumentului și care este subliniată și de Günther Ott⁴⁴. Realismul din lucrările artistului era impus de cerințele diferiților comanditari, și acest lucru reiese și din contractul din 18 aprilie 1881 referitor la bustul defunctului C. Negri, care trebuia executat după fotografii și după portretul în ulei al numitului⁴⁵, ca și din contractul din 24 iunie 1881 prin care i se comandă busturile decedaților frați Ștefan, Nicolae și Alexandru Golescu, și al generalului Magheru, consemnîndu-se în mod expres obligația pentru artist de « a sculpta busturile bine asemănătoare »⁴⁶. Cei care urmau să le vadă în incinta corpurilor legiuitoare trebuiau să le recunoască ușor și să înțeleagă că neamul le era recunoscător.

După atîta muncă, în domenii atît de variate, Karl Storck începe să-și dea seama că nu va mai pleca din țara noastră și că viitorul copiilor săi tot aici se va desfășura. În consecință, înțelegînd că dacă își păstrează mai departe naționalitatea prusiană, el și familia sa nu vor avea drepturi civice la noi, se adresează în 1882–1883 Direcției poliției din Hanau, explicînd situația în care se găsește și rugînd să i se dea un certificat de emigrare necesar obținerii cetățeniei române: « ...sînt deja de 34 ani în România și am domiciliul stabil în București (Calea Griviței 16 — n.n.). Am înființat aci o întreprindere pe baza căreia îmi întrețin cînstit familia și sînt de 18 ani profesor de sculptură în serviciul Academiei române de artă. Fiind în vîrstă înaintată nu mai este probabil că voi părăsi vreodată România și poziția mea asigurată aici; prin urmare și familia mea va rămîne legată de România. Pentru a-mi consolida situația și a asigura copiilor o cetățenie, sînt nevoit să cer cetățenia acestui stat. Ca să realizez aceasta am nevoie de un certificat de emigrare. De aceea vă rog

⁴¹ Arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck; G. OPRESCU, *La sculpture roumaine*, București, 1957, p. 48.

⁴² Biblioteca Academiei, secția *Manuscrite*, fond Karl Storck, I Acte I–38.

⁴³ Ibidem, document nr. 12.

⁴⁴ GÜNTHER OTT, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ Biblioteca Academiei, secția *Manuscrite*, fond Karl Storck, I Acte I–15.

⁴⁶ Ibidem, document nr. 16.

³⁸ Biblioteca Academiei, secția *Manuscrite*, fond Karl Storck, I Acte I–38, document 8.

³⁹ Mapa Karl Storck în arhiva Muzeului Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck. În anul 1875 lucrează monumentul lui D  m  tre G. Florescu din cimitirul Bellu, fig. 12, nr. 4. Desenul monumentului se află în posesia lui Georges Florescu.

⁴⁰ Document în proprietatea Ellei Storck.



Fig. 6. — Karl Storck, Moschee. Acuarelă. Muzeul Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck (foto G.P. Nedelcu).

cu tot devotamentul, onorată Direcție a poliției, să-mi aprobați ieșirea mea din cetățenia germană»⁴⁷.

Cererea fiind acceptată, Karl Storck își face formele pentru dobândirea cetățeniei române. Proiectul de lege pentru indigenat a fost prezentat Corpurilor legiuitoare de către Ministrul Justiției, N. Voinov, iar la 16 ianuarie 1884, trimis spre examinare secțiunilor Camerei⁴⁸.

O lună mai târziu, Isaia Lerescu citește în Senat raportul și proiectul de lege privitor la încetățenirea artistului, arătând că s-a stabilit în București încă din anul 1848, lucrind ca sculptor, că a fost numit în 1864 profesor la Academia de belle-arte și a fost decorat cu Steaua și Coroana României. Mai precizează că proiectul de lege a fost admis în unanimitate de către Comitetul delegaților însărcinat cu examinarea lui și cere Senatului să-l voteze, acordând și dispensă de stagiul pentru tată și pentru copiii săi pe care îi enumeră: 1. Emil Theodor Ludvigh Storck, născut în București la 18 septembrie 1866; 2. Iohan Carl Iulius Storck, născută în București la 22 mai 1868; 3. Iuliana Regina Friderica Storck, născută în București la 14 ianuarie 1870; 4. Rosa Herminia Storck, născută în București la 7 ianuarie 1876; 5. Frideric Ștefan Storck, născut în București la 13 septembrie 1876; 6. Maria Charlotta Emilia Storck, născută în București la 24 iunie 1879; 7. Victor Iulius Carol Storck,

născut în București la 24 octombrie 1882. Senatul votează cu 24 bile albe pentru și 1 bilă neagră contra⁴⁹. Au fost necesari însă cîțiva ani pînă cînd regele a semnat legea.

Între timp, artistul a încheiat un contract (22 iunie 1884) prin care se obliga să execute în marmură de Carrara scara de onoare din noua clădire a Palatului regal din capitală, după desenele și indicațiile arhitectului P. Gottereau. Treptele trebuiau să fie dintr-o singură bucată. Mozaicurile de pe podesturi și balustradele galeriilor de sus, în dreapta și în stînga scării celei mari, trebuiau să fie așezate potrivit modelelor adoptate de către Comisiunea lucrărilor de la Palatul regal. Prețul convenit a fost de 31 000 lei, taxe de timbru și înregistrare privind pe sculptor⁵⁰. Termen de predare: 15 noiembrie 1884.

A rămas și angajamentul său privitor la construirea monumentului funerar al familiei Tonnola, după desenele sale, în granit negru cizelat și lustruit, cu inscripții gravate și litere din aur curat⁵¹.

Dar aceste preocupări, de pe urma cărora cîștiga bani ca să-și întrețină familia, nu-l îndepărtau de adevărata artă de sculptor. În 1862, artistul a lucrat un bust, reprezentînd pe Mihai Viteazul, macheta din ghips avînd 0,73 m înălțime, pe un

⁴⁷ Originalul german în proprietatea Ellei Storck.

⁴⁸ Monitorul oficial, nr. 70, din 17 ianuarie 1884, p. 850.

⁴⁹ Monitorul oficial, Desbaterile Corpurilor legiuitoare, 13 februarie 1884.

⁵⁰ Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, fond Karl Storck, I Acte I—38, document 18.

⁵¹ În proprietatea Ellei Storck.

pedestal de 22,5/23,5 cm. Personajul măsoară între umeri 50 cm. Are pe cap cunoscuta cușmă, privirea este energică, expresia feții hotărâtă și de pe umeri îi atîrnă o mantie prinsă în agrafă și mărginită cu nasturi mari. Pe baza pedestalului, artistul s-a iscălit: « C. Storck — Sen. Fecit 1862 — Bucarest »⁵². Piesa este necunoscută. Ea constituie un adevărat portret și este cu atât mai interesantă cu cît, în anul 1886, sculptorul reia ideea, prezentînd școlii de fii de militari din Craiova, desenele pentru busturile lui Mihai Bravul și Ștefan cel Mare. Vedem astfel că dorința de a reda chipurile celor doi eroi îl frămînta, ea reapărînd ori de cîte ori i se prezenta ocazia.

La Craiova nu s-a găsit nimeni pentru a realiza lucrarea. Comandantul școlii, maiorul Tătărescu, cere colonelului Gheorghiu, șeful statului major central de geniu din București, să dispună. Printr-o rezoluție, colonelul Gheorghiu dă ordin lui Storck: « Domnului Storck, sculptor, Loco. Potrivit acestei adrese, binevoiiți a face să se execute lucrarea, înțelegîndu-se că prețul de lei două mii patru sute (2 400,00) pentru ambele aceste busturi (1,74 m înalt 0,91 m lat) în care se cuprinde transportul și așezarea la loc, vi se va plăti după efectuarea angajamentului din partea Dv. »⁵³. Documentul este interesant pentru moravurile unor vremi în care pînă și lucrările de artă se făceau prin poruncă. La 16 aprilie 1887, busturile în basorelief au fost predate școlii. Imediat s-a ordonat prin casierie achitarea prețului, minus « 6 pese a 5 lei = 30 lei pentru transportul acestor busturi de la București la Craiova și de la gară la școală ». Între timp, însă, artistul murise la 18 martie 1887, la domiciliul său din str. Luminii nr. 4, în vîrstă de 61 de ani.

Cu o lună mai înainte apăruse — în sfîrșit — legea de împămîntenire a sa⁵⁴, după o întîrziere de trei ani de la data cînd Corpurile legiuitoare o votaseră.

Astfel s-a sfîrșit viața plină de muncă și realizări a artistului.

În urma lui au rămas ca urmași: fiul Carol Storck, în vîrstă de 32 de ani, viitorul sculptor; a doua soție, Frederica, în vîrstă de 43 de ani, și copiii din a doua căsătorie: Emil Storck de 20 de ani, Ion Storck de 18 ani, Frederic Storck de 15 ani (viitorul sculptor), Hugo Storck de 10 luni, Julia Storck de 17 ani, Roda Storck de 11 ani și Maria Storck de 8 ani⁵⁵.

Fiind printre ei și minori, a trebuit să fie inventariată averea și să se ia măsuri de administrare

⁵² În proprietatea Ellei Storck. Fiind datat 1862, este vorba de o altă lucrare decît bustul lui Mihai Viteazul lucrat în anul 1860, în colaborare cu Waibel, despre care pomeniște Günther Ott (op. cit., p. 30).

⁵³ Biblioteca Academiei, secția Manuscrise, font Karl Storck, I Acte I—38.

⁵⁴ Monitorul oficial, din 11 februarie 1887, p. 6499.

⁵⁵ Arhivele statului, Serv. jud. Ilfov, fond Trib. Ilfov, S. III civ. cor., proces-verbal din 15 aprilie 1887 al ajutorului de judecător al Ocolului II București, dos. nr. 440 din 1887, p. 27.

a ei. Datorită acestui motiv a ajuns pînă la noi o listă amănunțită a lucrărilor în ipsos ce s-au găsit la moartea artistului în atelierul său din București, str. Luminii nr. 4: un bust (dat Academiei de către Ella Storck), bustul mitropolitului Calinic Miculescu (dat de către Ella Storck bisericii Antim), busturile lui Kogălniceanu și al lui Marinescu Bragadiru (despre acesta din urmă nu se știe unde se mai află), bustul lui Davila (luat de către Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), bustul lui Steriade (astăzi la Muzeul Storck), al lui Boerescu (macheta celui de la Senat), al lui Nicolae Golescu (macheta celui de la Camera deputaților), bustul lui Theodor Aman (ajuns la Academia Republicii Socialiste România), bustul lui Voltaire (dat de Ella Storck Academiei de arte frumoase din București), cinci busturi reprezentînd figuri din antichitate (printre care și Vitellius, toate date de Ella Storck Academiei de arte frumoase din București), 23 de figuri mitologice și animale, 4 basoreliefuri reprezentînd scene din viața lui Christ, 10 basoreliefuri mici reprezentînd pe apostoli, 6 basoreliefuri mici cu figuri reprezentînd « idei mitologice », figura lui Isus, în ipsos, 17 bucăți reprezentînd extremități ale corpului, un bust și o figură anatomică (date Academiei de arte frumoase din București de către Ella Storck)⁵⁶.

În continuare, la punctul L — Atelier, procesul-verbal din 15 aprilie 1887 enumeră figurile în ipsos găsite acolo: grupul Ana Davila (astăzi la Muzeul Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck), un inger reprezentînd Recunoștința, o figură reprezentînd Timpul, o figură în basorelief, un bust de marmură, bustul caimacamului Cantacuzino, bustul lui Golescu, bustul lui Grigore Ghica, bustul lui Hoëtsch (ajuns la liceul evanghelic), bustul generalului Costaforu (macheta celui de la Senat), bustul generalului Năsturel Herescu (Academia Republicii Socialiste România), bustul lui Baumgartner (despre care nu se mai știe nimic), bustul « Madam Manolescu » (la cimitirul Bellu), bustul lui Alexe Golescu (Camera deputaților), două busturi (donate de către Ella Storck Academiei de arte frumoase din București,) bustul Cozadini (azi necunoscut), două busturi reprezentînd figuri, bustul lui Napoleon al III-lea (macheta celui lucrat în sare pentru Expoziția universală din Paris, 1867), bustul principesei Elena Cuza (Pinacoteca statului), 12 busturi mici cu diferite portrete și figuri din antichitate, 45 basoreliefuri și capete, figura domniței Bălașa, 10 capete de animale⁵⁷.

Ca « marfă jumătate gata » erau enumerate: monumentul Aman, un pedestal, monumentul Veleanu și monumentul Rusenescu⁵⁸.

Avem, așadar, numeroase opere de artă prețuite în totalul lor la 55 523,35 lei noi⁵⁹ prin procesul verbal din dosarul succesiunii artistului.

⁵⁶ Cu adresa nr. 950 din 23 octombrie 1931, sub semnătura rectorului C. Ressu și a secretarului D. Manolescu, Academia de arte frumoase din București mulțumește Ellei Storck pentru donația făcută.

⁵⁷ Arhivele statului București, fond Trib. Ilfov, S. III civ. cor., dos. nr. 440 din 1887, p. 33.

⁵⁸ Ibidem, p. 34.

⁵⁹ Ibidem, p. 36 verso.

Acum, după opt decenii de la moartea sa, viața lui Karl Storck, autorul unor creații atât de numeroase și atât de variate, apare luminoasă, plină de dârzenie, pozitivă sub toate aspectele. El a fost la noi primul care a făcut sculptură statuară, deschizând un capitol nou în arta românească. Prin școală, sfat și exemplu, a format elevi și urmași, printre care se enumeră și Ion Georgescu și Valbudea.

Sculptura noastră monumentală îi datorează o contribuție hotărâtoare. Echilibrul, calmul, simplitatea, naturalețea statuiilor sale au izvorât din calmul, echilibrul, simplitatea și naturalețea sa. În țara noastră, Karl Storck s-a înscris ca unul dintre cei mai importanți statuari din epoca respectivă și ca un mare și neobosit muncitor pe câmpul frumosului.

GEORGE P. NEDELCU

BIBLIOGRAPHIE ZUR KUNSTGESCHICHTE
DES 19. JAHRHUNDERTS.

Publikationen der Jahre 1940–1966. Zusammen-
gestellt von Hilda Lietzmann. Mit Referaten
von K. Lankheit, F. Novotny und H.G. Evers.
Prestel-Verlag München, 1968, 234 p. + 3 pl.
(Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts,
Band 4)

Nevoia de a asigura cercetătorilor un mijloc
rapid de informare a impus în ultimii ani
publicarea a numeroase și variate biblio-
grafii, iar specializarea care se constată în toate
domeniile, atât în știință cât și în artă, a făcut să se
dezvolte mult literatura de specialitate, ca și biblio-
grafiile cu caracter limitat și special. Lucrarea de care
ne ocupăm prezintă tocmai un astfel de caracter:
lucrări — cărți și periodice — despre arta din se-
colul al XIX-lea, apărute în perioada 1940–
1966.

În anul 1965, în cadrul unei sesiuni a cercului
de istoria artei al Fundației Fritz Thyssen din Köln,
la care au participat importanți istorici de artă din
Republica Federală a Germaniei și din Austria,
s-a hotărât publicarea unei bibliografii având ca temă
studiul cercetărilor asupra artei secolului al XIX-lea.
Hilda Lietzman din München, pornind de la li-
teratura selecționată care a constituit baza de discuții
a sesiunii, a mărit numărul titlurilor existente,
ajungând, pînă la jumătatea anului 1967, la 4 450 de
titluri.

În prefața cărții sîntem informați că pentru
întocmirea lucrării s-a cercetat cunoscuta bibliografie
curentă *Répertoire d'art et d'archéologie*, confrun-
tindu-se și verificându-se cu alte bibliografii inter-
naționale. Pe lângă materialul bibliografic propriu-zis,
volumul conține la început trei referate ținute la
sesiunea din Köln în anul 1967: Lankheit Klaus,
*Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahr-
hunderts*, p. 3–32 + 2 pl.; Novotny Fritz, *Die
neuere Literatur zu Cézanne*, p. 33–40 + 1 pl.;

Evers H.G., *Gedanken, zur Neubewertung der Ar-
chitektur des 19. Jahrhunderts*, p. 41–45.

Urmează schema de sistematizare a materialului
bibliografic, indicîndu-se atît pentru capitolele mari
cît și pentru diviziuni și subdiviziuni poziția titluri-
lor cuprinse. Sistematizarea este destul de simplă,
cuprinzînd cinci capitole mari: I. *Generalități*; II.
Arhitectura; III. *Sculptura*; IV. *Pictura*; V. *Artele
decorative*.

Fiecare din primele patru capitole are la început
o parte de teorie și estetică, ca și o serie de sub-
diviziuni proprii domeniului respectiv. Capitolul
Generalități începe cu istoria artei și estetica; *Ar-
hitectura*: teoria arhitecturii, istoria stilurilor în
secolul al XIX-lea, restaurare și urbanism, parcuri și
grădini, construcții; *Sculptura*: statui și monumente;
Pictura: teme, desen, grafică, ilustrații de carte,
grafică aplicată.

După aceste părți introductive, materialul este
sistematizat pe țări și în cadrul fiecărei țări se găsesc
următoarele subdiviziuni: generalități, localizare,
artiști. Ordinea în care sînt așezate țările este men-
ținută la toate capitolele, fiind însă o ordine ar-
bitrară, care nu respectă nici clasificarea zecimală
internățională, nici ordinea alfabetică.

Capitolul V, *Artele decorative*, cuprinde toate
ramurile: prelucrarea metalelor (cele prețioase și
celelalte metale), sticlărie de artă, porțelan și cera-
mică, mobile de artă, țesături și broderii, costume,
medalii, armuri, legături de cărți. În cadrul fiecărei
subdiviziuni lucrările sînt așezate în ordinea țărilor
stabilită de autoare.

Cele 4 431 de titluri de cărți și periodice, care
nu sînt grupate separat, locul fiecărei lucrări fiind sta-
bilit numai de conținut, se împart destul de inegal
în cele cinci capitole: *Generalitățile* însumează circa
200 de titluri, *Arhitectura* circa 1 100, *Sculptura*
circa 500, *Pictura* circa 2 200, *Artele decorative* 400.

În ceea ce privește descrierea bibliografică,
datele sînt cele obișnuite. Pentru cărți, elementele
descrierii sînt: autorul, titlul, locul de apariție,
anul, paginația, colecția. Pentru limbile mai puțin
cunoscute se dă traducerea în limba germană. La

lucrările colective de redă întregul cuprins al cărții: autorii, titlurile, paginația. Dacă există o ediție într-o altă limbă este menționată la sfârșitul notiței bibliografice. La articolele de periodice ordinea este următoarea: autorul, titlul (traducerea titlului, dacă este cazul), titlul periodicului, anul de apariție, anul calendaristic, paginația.

România este menționată în capitolul *Generalități* cu *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, volumul II, secolul al XIX-lea; apoi la *Sculptură* cu cinci cărți și trei articole. *Pictura* este mai bine reprezentată: sînt semnalate lucrări ale prof. George Oprescu, Mircea Popescu, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu și articole din volumul *Omagiul lui George Oprescu* și din revista *Studii și cercetări de istoria artei*, singura publicație periodică cercetată. Ținînd seama că este o bibliografie selectivă, nu poate fi cuprins tot materialul apărut, dar nu sînt menționate nici măcar lucrări importante, cum ar fi, pentru lucrările românești: George Oprescu, *Maestrul picturii românești în secolul al XIX-lea* (Grigorescu, Andreescu, Luchian) (1947); tot George Oprescu, albumul *Grigorescu* (1961) și cele două volume ale monografiei *Grigorescu* (1961–1962); Radu Bogdan, *Theodor Aman* (1955).

Deși are un caracter limitat și selectiv, bibliografia de față prezintă un mare interes pentru istoricii de artă, ocupîndu-se de secolul al XIX-lea, care joacă un rol atît de important în dezvoltarea artei moderne.

SPERANȚA ERCA

TABLE CENTENNALE DE LA «GAZETTE DES BEAUX-ARTS».

Nomenclature méthodique des articles publiés depuis l'origine (1859) jusqu'en 1959, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1968, X + 208 p., il.

Gazette des Beaux-Arts, una dintre cele mai importante reviste de istoria artei din Franța, a împlinit 100 de ani de la apariție în 1959. Cu acest prilej, s-a alcătuit un index sistematic al tuturor articolelor apărute în decurs de un secol, care a fost publicat în anul 1968.

Condusă de personalități eminente începînd cu Charles Blanc, revista a avut colaboratori străluciți din fiecare generație, ca André Michel, Molinier, Paul Jamot, Emile Bertaux, Emile Dacier, Alazard, Louis Hautecoeur, Lavedan, Bréhier, care au publicat articole de mare valoare.

În timpul celui de-al doilea război mondial, revista a apărut în Statele Unite ale Americii, cu care prilej încep să colaboreze și savanți americani, iar după război istorici de artă din Germania, Italia, Spania și Anglia, ceea ce conferă publicației un caracter internațional.

În decursul timpului au apărut în *Gazette des Beaux-Arts* articole esențiale, semnate de nume

prestigioase, din care s-au dezvoltat ulterior lucrări importante, texte care constituie o colecție unică și care nu poate fi trecută cu vederea atunci cînd se studiază anumite probleme din domeniul istoriei artei și anumiți artiști dintre cei mai mari.

În anul 1863, apoi în 1910 (la împlinirea a 50 de ani de la apariție), s-a încercat o sistematizare a articolelor. Lucrarea recent apărută, realizată de d-ra Geneviève de Masne, conservator la Biblioteca națională, și colega ei d-ra Chastang, este însă de o concepție cu totul nouă.

O introducere care dă lămuriri asupra metodei de sistematizare și de folosire a lucrării este urmată de lista foarte amănunțită a tuturor rubricilor grupate în patru părți, 22 de capitole și foarte numeroase subdiviziuni.

Cele patru părți sînt următoarele: I, Teme generale; II, Occidentul și Orientul apropiat din antichitate pînă în zilele noastre; III, Civilizații extra-europene; IV, Pe marginea artelor plastice.

Prima parte cuprinde 10 capitole și anume: I, Generalități; II, Istoria artei, critică de artă, estetică; III, Transmisiuni și influențe; IV, Academii, institute, biblioteci, bibliografii; V, Iconografie; VI, Muzei și colecții; VII, Expoziții și vînzări; VIII, Tehnică, conservare, restaurare și falsificare; IX, Arheologie, săpături, monumente istorice și restaurarea lor; X, Topografie și urbanism.

Capitolul *Generalități* sistematizează materialul pe domenii: arhitectură, sculptură, pictură, desen, gravură, dînd o mare dezvoltare artelor decorative, în care se înglobează și articole despre teatru, scenografie, dans, serbări.

Lucrările de istoria artei, critică de artă, estetică sînt așezate în ordinea alfabetică a țărilor, iar personalitățile în ordinea alfabetică a numelui.

Sub titlul *Transmisiuni și influențe* sînt semnalate articole care arată neașteptate relații între artă și alte domenii de activitate omenească.

Capitolul *Iconografie* cuprinde: iconografie ebraică și creștină, literară, cu subiecte alegorice și simbolice, mitologice și de legendă, iconografie istorică și, în sfîrșit, portretele, care însumează 300 de articole.

Capitolul *Muzei și colecții* prezintă un deosebit interes prin marele număr de articole ce-l cuprinde. Pentru Franța sînt foarte numeroase articolele privind muzeele din provincie, dar mai ales din Paris. Fiecare secție a Muzeului Louvre este studiată de numeroși cercetători. Colecțiilor și colecționarilor le sînt dedicate de asemenea numeroase articole.

Partea a doua cuprinde următoarele 5 capitole și anume: XI, Antichitatea; XII, Evul mediu și Renașterea; XIII, Secolele XVII și XVIII; XIV, Secolul al XIX-lea; XV, Secolul al XX-lea.

Capitolul *Antichitatea* are următoarele subdiviziuni: preistorie, generalități, Egiptul, Orientul apropiat (Summer, Mesopotamia, Persia), Siria și Palestina, Eurasia (Siberia, Rusia, Caucazia, civilizația scită și sarmată), Peninsula iberică și în sfîrșit Grecia și Roma, care au capitole speciale pentru teritoriile din afara țărilor. În cadrul fiecărei subdiviziuni, arhitectura, sculptura, pictura, artele decorative variază după materialul existent.

În capitolul *Evul mediu și Renașterea*, marile subdiviziuni sînt: arhitectura și săpăturile, sculptura, pictura și gravura, artele decorative, studiate pe țări. În cadrul Evului mediu apar stilurile: arta creștină primitivă, arta bizantină, arta romanică și cea gotică. Pentru Franța și Italia este de reținut un mare număr de articole referitoare la monumente și arhitecți. Renașterea în Italia este studiată pe regiuni: Italia de nord, Veneția, Toscana și Umbria, Roma și Italia de sud.

În capitolele următoare: *Secolele XVII și XVIII, Secolul al XIX-lea și Secolul al XX-lea* marile subdiviziuni, arhitectura, sculptura, pictura și artele decorative, sînt cercetate pe țări așezate în ordine alfabetică.

Partea a treia se ocupă de civilizațiile extra-europene: XVI, Islam; XVII, India, Asia centrală, Asia de sud-est; XVIII, Extremul Orient (China și Japonia); XIX, Artele primitive (Africa, America, Oceania).

În sfîrșit, partea a patra cuprinde articole de muzică, fotografie și cele dedicate istoricului revistei.

Valoarea unei bibliografii constă în sistematizarea ei și adaptarea acestei sistematizări la materialul studiat. În ceea ce privește organizarea, s-a urmat planul și metoda cunoscutei publicații *Répertoire d'art et d'archéologie*, care utilizează sistemul clasificării zecimale internaționale, avînd ca principiu de bază desfășurarea de la general la particular. Fiecare capitol, fiecare subdiviziune are o parte de generalități, de teorie, de istorie a domeniului respectiv și una de localizare în ordinea alfabetică a țărilor. Schema generală însă, permite adaptări după materialul existent, reducîndu-se sau căpătînd amploare.

În ceea ce privește descrierea bibliografică, s-a găsit metoda cea mai simplă în foarte complicata cronologie a revistei, care cuprinde perioade, ani de apariție, ani calendaristici, luni și numere: autorul, titlul, anul calendaristic, luna și pagina.

Un indice de nume de autori, un indice de nume de artiști (numai cei despre care s-au scris articole), dar mai ales un foarte amănunțit indice de localități ajută mult consultarea acestei prețioase lucrări. În indicele de localități, pentru orașe ni se indică țara, pentru Franța departamentul, precizîndu-se în dreptul fiecărui nume dacă e vorba de expoziții, de muzee sau de monumente.

În privința prezentării grafice, este de menționat că la începutul fiecărui capitol se reproduc frontispicii din numerele vechi ale revistei, iar la începutul volumului, în facsimil, « actul de naștere » al publicației, din 1859, cu aprobarea Ministerului de Interne.

Prin perioada lungă pe care o cuprinde — 100 de ani —, prin materialul bogat, variat, valoros pe care îl prezintă, prin sistematizarea excepțională pe care o folosește, *Table centennale de la Gazette des Beaux-Arts* este o lucrare unică și de cea mai mare importanță pentru istoricii de artă.

SPERANȚA ERCA

C. R. CONSTANTINESCU
Petre Iorgulescu-Yor,
Editura Meridiane, București, 1969

În ultimii ani istoria de artă românească a înregistrat un considerabil efort îndreptat în sensul reevaluării operei unor artiști din prima jumătate a secolului al XX-lea, pe nedrept dați uitării, a căror contribuție la configurarea mișcării artistice românești, în plin avînt după 1920, nu poate fi ignorată decît cu riscul unor limitări nefirești în înțelegerea fenomenului artistic.

De aceea, trebuie salutată, ca deosebit de meritorie, apariția unei serii de monografii, dintre care cele mai recente sînt dedicate lui Sabin Popp (Adina Nanu), Aurel Băeșu (Maria Dumitrescu), Petre Iorgulescu-Yor (C.R. Constantinescu), lucrări care au meritul cert de a repune în discuție, din perspectivă pe care trecerea timpului o îngăduie, experiențe artistice cu rezultate apreciable. Ne vom opri asupra ultimei din cele amintite mai sus.

Cei 30 de ani care au trecut de la moartea pictorului Petre Iorgulescu-Yor au fost suficienți pentru ca lucrările rămase de pe urma sa să se disperseze într-o măsură care a îngreuiat considerabil reconstituirea unui ansamblu reprezentativ. Întrucît fondul de lucrări păstrate în muzee s-a dovedit insuficient pentru abordarea critică a operei, primul merit al lui C.R. Constantinescu este de a-și fi asumat dificila sarcină de a depista un material artistic în stare să-i permită urmărirea închegării unei viziuni artistice personale.

Din diverse surse documentare, și mai ales din relatările celor care l-au cunoscut, C.R. Constantinescu izbuteste să contureze portretul acestui personaj contradictoriu dar cuceritor, care nu putea trece neobservat în mediul artistic bucureștean. Autorul urmărește nuanțat transferul de valori de la om la operă, proces care, în acest caz, oferă indicații necesare înțelegerii corecte a creației sale. Astfel C.R. Constantinescu discernă cu justețe în ansamblul operei lui Iorgulescu-Yor acea latură vulnerabilă — ecou al vieții sale mondene, — care, cu toate că poartă pecetea unui gust rafinat, rămîne exterioră valorii artistice prin nota de superficialitate dominantă. Caracterul acestor aprecieri, întreaga cercetare întreprinsă se supune cadrului inevitabil limitat — trebuie precizat de la bun început — al unei monografii de proporții reduse, care nu permite o largă desfășurare a materialului informativ a cărui acumulare o bănuim.

Perioada de formație a lui Iorgulescu-Yor acoperă și cîțiva ani — hotărîtori — petrecuți în capitala franceză, asupra importanței cărora pentru evoluția ulterioară a artistului autorul insistă pe bună dreptate. Dar tocmai de aceea nu putem decît să regretăm, dar nu și să-i reproșăm autorului, că, oferindu-ne indicații pline de interes (de exemplu participarea lui Iorgulescu-Yor la mai multe saloane franceze, deschiderea unei expoziții personale, date care dovedesc un anumit grad de integrare în viața artistică franceză), nu a avut posibilitatea să dezvolte acest capitol.

Urmărind etapele evolutive ale operei lui Petre Iorgulescu-Yor, autorul analizează constituirea limbajului plastic, înregistrează modificările stilistice și o dată cu ele schimbarea conținutului afectiv, definind pe parcursul analizei caracterele proprii viziunii sale artistice, inițial de «atitudine romantică», apoi mereu mai mult concentrată asupra valorilor pur picturale, pînă la perfecta fuziune a expresiei plastice și a celei poetice. Adoptînd acest punct de vedere, C.R. Constantinescu depreciază însă exagerat prima perioadă, cea de pînă la 1930, în care se încadrează o lucrare atît de reușită sub toate aspectele cum este *Peisaj mecanic* (Muzeul de artă din Constanța), pe care ne mirăm să nu o găsim nici produsă, nici menționată; o pînă de pătrunzătoare

atmosferă nordică, mai apropiată de expresionismul german decît de fauvism (cu care Iorgulescu-Yor venise direct în contact în timpul studiilor), tocmai prin acel reziduu de literatură pe care-l conține și care în pictură franceză se sublimază în plastică pură. Lucrarea amintită n-ar trebui igorată în eventualitatea unui studiu al ecourilor expresioniste în pictura românească.

Monografia în discuție, utilizînd un material bibliografic cuprinzător aflat în presa epocii, ajutată de redactarea remarcabilă prin siguranța și maturitatea exprimării, prin forța sugestivă a frazei, contribuie la acoperirea unor lacune ale istoriei artei românești.

IOANA VLASIU

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziția de « păpuși folclorice »
BARTOLOMEU CORNELIA

mai 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București

Expoziția de ceramică, sculptură, desen
CĂLIN LINICA-ELS

mai—iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă
nr. 2, București

Expoziția de pictură
IFTODI EUGENIA

mai—iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
MIHALACHE-BLENDEA MARIA

mai—iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția retrospectivă de pictură
MUNTEANU ION (1944—1968)

mai—iunie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de gravură și « desen collage »
POPA EUGEN

mai—iunie 1969

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu
nr. 23, București

Expoziția de « Reliefuri »
ABULIUS CLEOPATRA

9—31 iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură și acuarelă
APOSTOLEANU-TEIȘANU FLORICA

iunie 1969

Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de grafică
ARUSTEI PETRU

iunie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38,
București

Expoziția de pictură și grafică (ciclul « plastică și poezie »)
BELDEANU ADRIAN

iunie 1969

Casa Scriitorilor, București

Expoziția de pictură
GHICA JENIȚA

1—22 iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132

Expoziția de pictură
ILICA VETURIA

iunie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
ISPIR EUGEN

iunie 1969

Sala Institutului român pentru relații culturale cu străinătatea, str. M. Eminescu nr. 8, București

Expoziția de pictură și grafică
MIHALCEA CONSTANTIN

iunie 1969

Aula Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88,
București

Expoziția de artă decorativă
MITREA ANA

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Bd. N. Bălcescu
nr. 23, București

Expoziția de pictură
DR. PARHON C. C.

iunie 1969

Galeriile din str. Brezoianu nr. 23—25, București

Expoziția de pictură
RĂDULESCU ILEANA

iunie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
ȘTIUBEI ȘTEFAN și IACUBOVICI AL.

iunie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38,
București

Bienala tinerilor artiști plastici

iunie—iulie 1969

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția « măști și grafică »

AXINTE LIANA

iunie—iulie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică

CREȚOIU SMARANDA

iunie—iulie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură

PERETZ DAN

iunie—iulie

Aula Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88, București

Expoziția de pictură

PROFETA EREMIJA

iunie—iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de gravură (rofotipie)

RUSU NATALIA

iunie—iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de tapiserie

ȘARU LIANA

iunie—iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură

SYNADINO VIORICA

iunie—iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de tapiserii, broderii, imprimeuri

COMȘA TITINA

iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de sculptură

LEVENTE N.

iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de sculptură

NICA PETRE

iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de sculptură

STĂNESCU GHEORGHE

iulie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu nr. 32, București

Expoziția-concurs de arte plastice a studenților din instituțiile « N. Grigorescu » (București), « I. Andreescu » (Cluj) și facultăților de arte plastice din Iași și Timișoara

iulie—august 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de artă decorativă

GĂNESCU STELA, NIRCA N. CONSTANTIN, CRISTEA VICTOR, KUDELASZ EDUARD, GĂNESCU DRAGOȘ, KUDELASZ OTTO

iulie—august 1969

Holurile hotelurilor « București » și « Majestic », Mamaia

Expoziția de pictură

ȚINTAȘ ION

iulie—august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică

UNTCH IOAN

iulie—august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția « București la cea de a XV-a aniversare a eliberării patriei »

august 1969

Parcul Herăstrău, București

A V-a expoziție republicană de artă plastică a artiștilor amatori

august 1969

Ateneul Român, București

Expoziția de artă plastică închinată celui de al X-lea Congres al P.C.R. și celei de a XXV-a aniversări a eliberării patriei

august 1969

Sala strada Teatrului nr. 1, Oradea

Expoziția de pictură

ARDELEANU ILIE

august 1969

Aula Bibliotecii centrale universitare, Calea Victoriei nr. 88, București

Expoziția de pictură

DELAVRANCEA DONA-NICULINA

august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură

GHIATĂ DIMITRIE

și tapiserie

GHIATĂ AURELIA

august 1969

Sala « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de artă decorativă

IOANID ANA

august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură și grafică

IONESCU DAN

august 1969

Biblioteca municipală pentru copii, str. Cristian Tell nr. 10, București

Expoziția de pictură

LEAHU DIAMANTINA

august 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de gravură

LUCACI ADRIAN

august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

PETRAGLU-NICULESCU ELENA, BRĂDEAN TRAIAN, HOEFELICH VALENTIN, GLAUBER GHEORGHE

august 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
ȘTEFĂNUȚĂ SABIN și CIOBANU ION

august 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de artă plastică organizată în cinstea celui de al X-lea Congres al P.C.R. și cu prilejul celei de a 25-a aniversări a eliberării patriei

august—septembrie 1969

Sala Dalles (pictură și sculptură), Muzeul de artă al R. S. România (grafică), București

Expoziția de pictură

PETRAGLU-NICULESCU ELENA

august—septembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de gravură

UZUM SOFIA

august—septembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția «Pictori români contemporani»

septembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a cadrelor didactice din facultatea de desen

14—30 septembrie 1969

Institutul pedagogic, București

Expoziția de pictură și grafică

BRUSS-GOOSCH ADI

septembrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția de grup

Pictură: BUCUR DORU, COJAN AUREL, PACEA ION, HOREA MIHAI, NICULIU FLORIN

Sculptură: SPĂTARU MIRCEA

septembrie 1969

Sala «Apollo», Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură

**CATRINESCU GABRIEL, SUFANA DANA, KRAS-
SOVSKI N.**

septembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grup

**ELEUTHERIADE MICHAELA, CAMBIR SILVIA, UȚĂ-
CHELARU ELENA, BRĂDEAN TRAIAN, IONESCU
SILVIA, MARA CONSTANTIN, MARINESCU RO-
DICA, VARGA VASILE, RĂDUCANU GHEORGHE**

septembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de grup

Pictură: GHEORGHIU ION, GRIGORESCU VINCENTIU,
IONESCU MIRCEA, GRIGORE VASILE

Grafică: NICORESCU TIBERIU

Sculptură: EBERWEIN ANTON

septembrie 1969

Sala «Apollo», Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură

GRIGORESCU ION, ZELȚER MANUEL

septembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură

PISO LUCIA

septembrie 1969

Aula Bibliotecii Centrale Universitare, Calea Victoriei nr. 88, București

Expoziția de pictură

POP AUGUSTA

septembrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția «uleiuri și acuarele»

RĂDUCAN TEODOR

septembrie 1969

Galeriile din str. Brezoianu nr. 23—25, București

Expoziția de grafică

RADUSLĂVESCU VIRGINIA

septembrie 1969

Hotelul teatrului «Constantin Tănase», Calea Victoriei nr. 33, București

Expoziția de pictură

STOE-MĂRGINEANU AURELIA

septembrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția de păpuși

ANDREI VALENTINA

septembrie—octombrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

BUTNARU FLORIN

septembrie—octombrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția de gravură

CIZEK OLGA

septembrie—octombrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de artă plastică

«DEVA 700»

Muzeul județean, Deva

Expoziția de pictură

ANDREI-CIOBANU RODICA

octombrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică

BALINT ȘTEFAN

9—23 octombrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția de acuarele

BALOGH LAJOS

octombrie 1969

Muzeul județean, Miercurea Ciuc

Expoziția de grafică

BOBANCU MARCELA

octombrie 1969

Sala «Arta», Piața «23 August», Brașov

Expoziția de sculptură și desen

CORDONEȚ ANA

octombrie 1969

Sala Galeriilor de Artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură, caricatură și grafică, «100 figuri de seamă ale teatrului românesc de ieri și de azi»

DRĂGULESCU DRAG

octombrie 1969

Aula Bibliotecii Centrale Universitare, Calea Victoriei nr. 88, București

Expoziția de tapiserie
GHINEA-DELAPORT VALENTINA

octombrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de ceramică
LAZĂR FLORIAN ALEXIE

octombrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grup

pictură: LAZĂR IACOB, NICOGOSIAN ERVANT,
SACHELARIE-VLADIMIRESCU VANDA, TOMAZIU
GEORGE

grafică: PETRAȘCU MARIANA

sculptură: SIMIONESCU TITI

octombrie 1969

Sala « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția « 13 ritmuri plastice »

MITRICI ION

octombrie 1969

Sala de expoziții I.R.R.C.S., str. M. Eminescu nr. 8,
București

Expoziția de gravură

PETRESCU PETRU

octombrie 1969

Sala Bloc turn, str. Bicazului nr. 7, Piatra Neamț

Expoziția de grup

pictură: RUSU MIHAI, NICODIM ION

grafică: CHIRNOAGĂ MARCEL

octombrie 1969

Sala « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură și grafică

SICRIERU NICULIȚA

octombrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38,
București

Expoziția de pictură

STURDZA ALEXANDRU și GHILIS ALEXANDRU

octombrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38,
București

Expoziția de pictură

VIȘAN OCTAVIAN

octombrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grafică

BARCIANU-PETRAȘCU SONIA

octombrie—noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București

Expoziția de gravură, litografie și acuarelă

DRÓCSAY IMRE

11 octombrie—5 noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă
nr. 2, București

Expoziția de pictură și ceramică

PETRE DINU, BÂNCILĂ DAN

octombrie—noiembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură

RADOVAN CIPRIAN

octombrie—noiembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de ceramică

SOSEANU CARMEN

octombrie—noiembrie 1969

Holul Teatrului Giulești, București

Salonul de toamnă, pictură, grafică, sculptură

noiembrie 1969

Sala « Arta », Piața « 23 August », Brașov

Expoziția de pictură

BĂLĂCESCU DEM. LUCIA

noiembrie 1969

Sala Dalles, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură

BĂLĂCESCU DEM. LUCIA

noiembrie 1969

Sala revistei « Astra », Brașov

Expoziția de pictură

BUCUR LETIȚIA

noiembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38,
București

Expoziția de sculptură

CARAGIU GETA

noiembrie 1969

Sala Dalles, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de artă decorativă

CHELISOI MAGDALENA

noiembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Alea Alexandru nr. 38,
București

Expoziția de pictură și acuarelă

DELIGHIOZ C. ECATERINA

noiembrie 1969

Holul Bibliotecii Centrale Universitare, Calea Victoriei nr. 88,
București

Expoziția retrospectivă

DIACONESCU ION (1915—1945)

noiembrie 1969

Galeriile de artă ale Muzeului județean, Bacău

Expoziția de pictură « Impresii din Franța și Italia »

ELEUTHERIADE MICHAELA

noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu
nr. 23, București

Expoziția de grafică

FESZT LADISLAU

noiembrie 1969

Sala Dalles, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură

GRIGORE ION

noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru,
nr. 20, București

Expoziția de scenografie

IVĂNEANU-DAMASCHIN ANDREI

noiembrie 1969

Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de pictură

MARINESCU RODICA

1—22 noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură
MŢLEA-SUCIU OCTAVIA

noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, Bucureşti

Expoziția « Schițe pentru scenografie de film »

POPA LIVIU

noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. N. Bălcescu
nr. 20, Bucureşti

Expoziția de pictură

STERIAN MARGARETA

noiembrie 1969

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, Bucureşti

Expoziția de pictură și grafică

SZASZ LIA, VARGA VASILE, SZASZ DORIAN, NICO-
GOSIAN ERVANT, VELEA MIRCEA, ŞUŞALĂ ION

noiembrie 1969

Şcoala generală nr. 198, str. Apusului nr. 75, Bucureşti

Expoziția de pictură

ŢUCULESCU ADINA

noiembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă
nr. 2, Bucureşti

Expoziția de pictură

ADAM NICOLAE

noiembrie-decembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, Bucureşti

Expoziția de sculptură

COCEA MARIA

noiembrie—decembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, Bucureşti

Expoziția de pictură naivă

NICODIM-NIŢĂ ION

noiembrie—decembrie 1969

Casa scriitorilor, Bucureşti

Expoziția de pictură

POPA-BRĂDEAN ANGELA

noiembrie—decembrie 1969

Sala galeriilor de artă ale Fondului Plastic, bd. Magheru
nr. 20, Bucureşti

Expoziția de pictură

SAVA NICOLAE

noiembrie—decembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, Bucureşti

Expoziția de ceramică

VOICU DIMITRIE

noiembrie—decembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, Bucureşti

Expoziția de grafică de film

BARCAN GABRIELA

decembrie 1969

Muzeul Zambaccian, Bucureşti

Expoziția de grup

BERNEA HORIA — pictură și desene

BIŢAN ION — desene și obiecte

ŞETRAN VLADIMIR — reliefuri și desene

decembrie 1969

Sala « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, Bucureşti

Expoziția de pictură și grafică

CRÎŞU CIOABĂ-PETROVICI

decembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38,
Bucureşti

Expoziția de pictură

GLAUBER GHEORGHE

decembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic, str. Mihai Vodă
nr. 2, Bucureşti

Expoziția de pictură

MATEI AURELIA

decembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38,
Bucureşti

Expoziția de pictură pe lemn, ţesături și mobilier

STAHL MARGARETA

decembrie 1969

Holul teatrului de comedie, Bucureşti

Expoziția de pictură

STAN SEVASTIA

decembrie 1969

Holul Bibliotecii Centrale Universitare, Calea Victoriei
nr. 88, Bucureşti

Expoziția de acuarele și desene

VIDRA-MACOVEI ANCA

decembrie 1969

Casa de cultură a studenţilor, Bucureşti

Expoziția de arte plastice a medicilor din Republica Socialistă
România, 1969

decembrie 1969

Muzeul de artă din Cluj

Expoziția de pictură

GALACTION-PASSARELLI LULY

decembrie 1969

Ateneul Român, Bucureşti

Expoziția de sculptură

GION MARIA

decembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, Bucureşti

Expoziția de grafică

GION MIHAIL

decembrie 1969

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru
nr. 20, Bucureşti

Expoziția de pictură

PETRUŢIU GHIGORŢ LIANA

decembrie 1969

Teatrul Ţândărică, Bucureşti

Expoziția de grafică

ŞUŞALĂ ION

decembrie 1969

Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38,
Bucureşti

Expoziția de pictură

TEMPEA SILVIA și PADINA MARIA

decembrie 1969

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, Bucureşti

Expoziția de sculptură

VASILESCU DIN (sculptor popular)

decembrie 1969

Muzeul de artă, Piteşti

Salonul de pictură și sculptură al Municipiului Bucureşti

decembrie 1969—ianuarie 1970

Sala Dalles, bd. N. Bălcescu nr. 18, Bucureşti

Expoziția de grafică

BRONIȚCHI ELENA

decembrie 1969—ianuarie 1970

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București

Expoziția de sculptură

MEIU MIHAI

decembrie 1969—ianuarie 1970

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu
nr. 23, București

Expoziția de pictură

**CODREANU ILEANA, IONESCU LUCREȚIA, ȘTEFĂ-
NESCU EUGENIA**

decembrie 1969—ianuarie 1970

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, str. Mihai Vodă
nr. 2, București

Expoziția de grup:

SĂLIȘTEANU ION — pictură

ROATĂ TOMA — pictură

PETRESCU DAMIAN — grafică

BADEA COSTEL — ceramică

decembrie 1969—ianuarie 1970

Sala Dalles, Calea Victoriei nr. 156, București

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii din România*, vol. I, *De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * Omagiu lui George Oprescu, cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * Istoria teatrului în România, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GR. IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * Arta populară românească, 1969, 672 p., 72 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 17, NR. 1, P. 1—164, BUCUREȘTI, 1970

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

